

СЛОВО *i* ЧАС

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ

№7 (559) ЛИПЕНЬ
2007

Зміст

ПОГЛЯД

Зборовська Ніла. Сучасне українське літературознавство: локальний конфлікт в Інституті літератури чи порубіжна наукова дискусія? 3

ПИТАННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА

Тарнашинська Людмила. Правочинність Франкового імперативу літературної “моди” в дискурсі українського шістдесятництва 11

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Коханська Ірина. Феномен літературної репутації художнього твору (на прикладі роману Е.Хемінгуея “По кому подзвін”) 23

Крат Мирослава. Вацлав Граб’є: “...Я лише обшарпаний співак блюзів” 28

Кононенко Тетяна. Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А.Картер і Дж.Вінтерсон 34

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Вертій Олексій. “Образ душі народу...”: національна картина світу Василя Голобородька 42

Кодак Микола. Григоровова новела як концепт... 51

ДАТИ

В’ячеславу Брюховецькому – 60 (*М.Сулима, Г.Сивокін*) 56

Жулинський Микола. Відчайдушна одержимість неофіта, або “...Як важко
буть Антеєм на асфальті”. Єлейні кпини з ювілейного В’ячеслава
Брюховецького 57

КОНТЕКСТ

Неврлий Микола. Людовіт Штур діалектичний 62

РІДКІСНЕ ФОТО

Мірошниченко Лариса. Притягальна сила дитячих облич (з етюдів про
фотографії з архіву Косачів) 68

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Крупка Мирослава. Художні версії любовних драм у сучасному прозовому
дискурсі (романи О.Забужко, І.Карпи, С.Пиркало) 73
Котик Ігор. Імена і безіменність “Базилевса” (постать Віктора Неборака) ... 79

ДЕБЮТ

Сізова Ксенія. Дві “Орисі”: семантичні паралелі та зв’язок із фольклорною
традицією 83
Алексєенко Наталія. Замальовка як жанровий різновид малої прози
Володимира Винниченка 86

РЕЦЕНЗІЇ

Андрієнко Лілія. Епістолярний світ Дмитрія Ростовського [Федотова М.А.
“Эпистолярное наследие Дмитрия Ростовского: исследование и тексты”] ..90

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Дубініна Олена. Презентація збірника “Головна течія – гетерогенність –
канон в сучасній американській літературі” 93
Ковалець Лідія. Українська література Буковини як тема Міжнародної
наукової конференції 94

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія; **Рецептивні моделі**
творчості Івана Франка; **Н.В.Костенко.** Українське віршування ХХ століття;
Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми
сучасного літературознавства ; **Київська Русь.** – 2007. – Кн. 2 (XI): Хвилі
.....41, 55, 72

ВІД ВЕЛИКОГО ДО СМІШНОГО

Засідання Вченої ради Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР
від 10 червня 1984 р. 96
Книжкова графіка 3 стор. обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, 2007

Ніла Зборовська

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: ЛОКАЛЬНИЙ КОНФЛІКТ В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ ЧИ ПОРУБІЖНА НАУКОВА ДИСКУСІЯ?

Мені б не хотілося втягуватися у “війну”, хто більше вчений, а хто менше, розпочату Тамарою Гундоровою, Григорієм Грабовичем та вченими-постмодерністами з української діаспори. Відоме протистояння, що розгорнулося на сторінках журналу “Критика” під проводом Григорія Грабовича навколо захисту докторської дисертації його наукового опонента Петра Іванишина, не так давно завуальовано перекинулося на сторінки “Книжника-review”¹. Оскільки літературознавство, як і література, має свої ідеологічні інтенції, то факт зіткнення національної та космополітичної ідей в українській гуманітаристиці хотілося б використати для науково-плідної дискусії й відповісти на статтю Т.Гундорової.

В останні роки в Інституті літератури не раз порушувалося питання про створення відділу “Критика”, який би реагував на сучасну ситуацію. Коли Микола Жулинський повідомив, що запросив Костянтина Родика до Інституту літератури з метою розбудови такого відділу, я щиро підтримала цю пропозицію: ми як провідні українські вчені, зацікавлені в розвиткові науки та національно свідомої культури (саме це вважаю призначенням Інституту літератури НАН України), повинні брати активну участь і у формуванні культури читання, адже вчені-філологи, як ніхто, знають, що тексти мають ідеологічні наслідки. У зв’язку з цим на сторінках “Книжника...” був створений “віртуальний відділ критики Інституту літератури”. За моїм задумом, учені Інституту літератури мали б утворити потужний академічний дискурс, так звану динамічну академічну критику, своєрідну конструктивну альтернативу деструктивно-провокативній поп-критиці, яскравими авторами якої виступають ІБТ, А.Бондар, В.Єшкілев, О.Бойченко та ін. Це зовсім не означає, що ми маємо йти якимось єдиним фронтом, уникати наукових дискусій. Але, як на мене, варто показати культуру наукової дискусії та висловити конструктивні пропозиції.

У “Книжнику...” Т.Гундорова опублікувала статтю “Поп-критика: імідж та ідеологія”², де ще раз підтвердила свої думки про те, що сучасне академічне літературознавство – це або перелицьоване старе, або нарцисична поп-критика і поп-наука, або неототалітарна (націоналістична) ідеологія. Літературознавство, що принципово ґрунтується на утвердженні національної традиції, очевидно, ще не має яскравої методологічної бази, щоб успішно проводити органічний науковий дискурс. Тому його позиція тлумачиться Т.Гундоровою як не варта уваги в сучасній літературній ситуації. У своїй статті Т.Гундорова, зокрема, зазначає: “пострадянське літературознавство в особі, наприклад, львівського професора Тараса Салиги (див.: “Літературна Україна”, 02.11.2006) принципово забороняє кому б не було думати про українського письменника Івана Франка інакше як “проводира пробудженої нації”, і ця вимога обґрунтовується ідеологічно, а саме – непорушністю “суспільної призначеності особи митця”. Отже, пострадянське ідеологічне

¹ Див.: Гундорова Т. Поп-критика: імідж та ідеологія // *Книжник-review*. – 2007. – №6. – С. 22-23.

² Там само.

літературознавство Салиги мало чим різниться від радянського ідеологічного літературознавства Шамоти”³. Однак, якщо іти за логікою аргументів Т.Гундорової, то, виходячи з ідеологічної космополітичної мети її студій над І.Франком (“Мені хотілося, — як констатує Т.Гундорова, — говорити не про соціальні чи національні ідеали письменника, а радше про цілісність його культурософії, яка, на моє переконання, має стосунок до гностицизму та масонства”⁴), можна висловитися так: пострадянське ідеологічне літературознавство Т.Гундорової мало чим різниться від радянського “масонства” М.Шамоти. Однак якщо серйозно врахувати, наприклад, множинну, універсальну психологію І.Франка, то серед сучасних способів ідеологічного тлумачення його біографічно-творчої історії можна виокремити дві протилежні позиції: *перша* спрямована на те, щоб “розсіювати” І.Франка в руслі постмодерністської концепції множинної особистості на основі “мікроісторичності”, пошуку не осмислених ще модерних ідентичностей І.Франка, адже усвідомлення їх пригнічувалося попереднім літературознавством (так Я.Грицак подає різноманіття Франкових модерних ідентичностей з метою уникнути зведення різних можливостей розвитку особистості до єдиного варіанта⁵); *друга* — на те, щоб у руслі національної традиції “збирати” І.Франка, виходячи з результативності множинного Франкового пошуку, який закономірно починався з невизначеності, розпоршеності бажань, концентрувався відповідно до свого часу (згідно з принципом реальності) на модерну ідеологію соціалізму, а разом із нею — на атеїзм та космополітизм, але вивершився відмовою від категорії класу на користь категорії нації на основі традиційних, вічних цінностей. Як тільки у світогляді І.Франка національне пододало класове, із класовим світоглядом поступово відійшли атеїзм, антисемітизм тощо. Адже загальнолюдський ідеал національної соборності передбачав метафізичні, релігійні пошуки. Відповідно до другого способу тлумачення вся еволюція І.Франка виражається в національно-релігійному пророцтві “Мойсей”(1905). Ця поема стає втіленням свідомого вибору *зрілого* І.Франка, в якому також український модерний вибір означав утвердження національної метафізики (свідомий вибір монотеїзму) і пригнічення несвідомого множинного язичництва (політеїзму). Оскільки Франкове покоління на основі романтичної захопленості соціалізмом було небезпечно вражене атеїзмом, то актуалізація української соборної ідеї формувала альтернативний до соціалізму галицький варіант *релігійного націоналізму*. А І.Франко, почавши з романтичного та фанатичного захоплення соціалізмом, врешті, глибинно пізнав конструктивну і психотерапевтичну значущість національно-релігійної традиції.

У сучасному вітчизняному літературознавстві відбуваються яскраві процеси деміфологізації образів українських класиків, витворених не лише минулою тоталітарною епохою, а й авторськими міфами. До речі, відмінність постмодерністської інтерпретації І.Франка Я.Грицаком від постмодерністського франкознавства Т.Гундорової полягає в тому, що Я.Грицак переважно розвінчує авторські міфи І.Франка, а Т.Гундорова — міфи минулого офіційного літературознавства, пропонуючи власні авторські у формі наукових гіпотез. Ці процеси перекомбінування міфологізмів продуктивні, адже на їх основі нині спостерігаємо розгортання модерного франкознавства, шевченкознавства, лесезнавства тощо. Однак у дискурсах деміфологізації важливо не дійти до крайнього нігілізму: до заперечення традиції як основи історії української літератури, адже історичність хронічно модернізує традицію, тому знищення традиції — це знищення самої історії української літератури. Закономірно, що вчені-постмодерністи також змушені визнати велику організаційну силу традиції. Так, професійно проведена деміфологізація ідеологічного та патріотичного франкознавства Я.Грицаком завершується парадоксом — визнанням традиційного образу І.Франка як українського пророка, який аналізується тут як модерний тип пророка: на

³ Там само. — С. 23.

⁴ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. — К., 2006. — С. 8.

⁵ Див.: Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). — К., 2006.

відміну від традиційної романтичної моделі світу, що сформувалася в українському фольклорі і яку трансформував у своїй поетичній творчості Т.Шевченко, де Україна постала як метафізична, позаісторична сутність (на запитання дівчини, куди козак їде, він відповідав “в Україну далеку”), І.Франко, як логічно доводить Я.Грицак, робить потужну спробу цю “далеку”, позаісторичну, сакральну й містичну Україну повернути з романтичного неба на реалістичну землю – в історичну сучасність, тому у світогляді І.Франка метафізику України органічно доповнюють пошуки модерної соціальної ідеології. Двобій національної та космополітичної ідей на основі дискурсу соціалізму закономірно привів І.Франка до світоглядної кризи: космополітичний соціалізм ним поступово усвідомлювався як світло, що не світиться. Думаю, те саме усвідомлення чекає на постмодернізм із його концепцією розщепленої історичності.

Останнім часом, а також у згаданій статті, Т.Гундорова називає С.Павличко дилетантом українського літературознавства. Очевидно, що професійний дилетантизм обумовлений провокативною стилістикою дослідження С.Павличко, яке наближається до есеїстичної. Саме есеїстичність викладу послужила першим кроком “до оживлення” класиків у новітньому літературознавстві: класики ставали актуальними в нашій сучасності своїми унікальними й водночас універсальними життєвими і творчими досвідами. Прикметно, що саме епоха Відродження відкрила жанр есе (можна сказати також, що есе відкрило двері в цю епоху), жанр мав індивідуального творця – Мішеля Монтеня і був спрямований на саморозкриття і самовизначення індивідуальності. Аналізуючи есе, М.Епштейн визначає його як “жанр для початківців і неспокушених”⁶, а есеїста як “професіонала дилетантського жанру”, що виявляє себе майстром словесності як такої. “Дилетантизм тут носить не випадковий або підготовчий, а цілком свідомий і принциповий характер, – зауважує М.Епштейн, – есеїст прагне утриматися в межах цілісного мислення, яке ще притаманне підлітку, але вже втрачається в юності. Есе – перша проба пера, яке ще не знає, що напише, але хоче висловити зразу “все-все”; і в найзріліших зразках цього жанру зберігається той дух “спроби”, одночасно всезнаючої і всевідаючої”⁷. Назвавши С.Павличко “прекрасним дилетантом”, Т.Гундорова мала б проаналізувати ренесансне значення з’яви в українському літературознавстві такої постаті, як С.Павличко, оскільки не зрозуміло, що має на увазі сама авторка. Ми мали змогу спостерігати, як на тлі “живого” “Дискурсу модернізму в українській літературі” (1997) С.Павличко докторська монографія “Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” (1997) Т.Гундорової вражала своєю “важкопрохідністю”, опозиція “Павличко – Гундорова” в літературознавстві за доступністю стилю читачеві нагадувала опозицію “Андрухович – Пашковський” у тогочасній літературі. Есеїстичні спроби оживлення власного наукового стилю Т.Гундорова зробить у дослідженні про О.Кобилянську – “*Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” (2002) – і так продовжить спроби С.Павличко, скеровані на “оживлення” українських класиків. Есеїзація виражала ренесансний дух нашого порубіжжя, коли справді докладалися чималі зусилля для створення модерного культурного поля з допомогою дискурсивних провокацій. На цьому тлі також відбувалася органічна для культурного простору ієрархізація дискурсів. Старше покоління вчених, до якого, до речі, належить Т.Салига, закономірно дбає про міцність і певну непорушність традиції, модерне покоління, куди належить С.Павличко, критикує традицію, провокуючи до її модернізації, оскільки це покоління відповідно до вікової психології значно динамічніше, серед модерного покоління з’являється так зване “літературне хуліганство”, яке, з одного боку, відштовхується від провідних діаспорних вчених-постмодерністів (передусім Г.Грабовича), а з другого – відчуває наближення “молодої шпани” (ІБТ), тому заради невідомого і культивованого вже майбутнього прагне знищити все – і традиціоналістів, і

⁶ *Епштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С. 348.

⁷ *Там само.* – С. 349.

модерністів. Яскравим виявом цієї революційної спроби можна назвати статтю ІБТ (І.Бондаря-Терещенка) “Прощайте всі! Коротка історія антологічного буму 1990-их”⁸. Сучасний аналітик має розуміти цю структуровану ієрархію в актуальних дискурсах для того, щоб принаймні пізнавати себе: де він і як йому реагувати на з’яві пропозицій, що прагнуть створити різні розуміння національної літератури. Дилетантське розуміння Т.Гундорової явне, коли вона у своїй есеїстичній статті прагне охарактеризувати сучасну ситуацію в літературознавстві та критиці, тенденційно оминаючи центральну ідеологічну проблему, навколо якої й відбувається ієрархічне структурування. Це глобальне питання в українській ситуації – ставлення до традиції, в основі якої лежить соборна національна ідея.

Т.Гундорова, розібравшись із М.Шамотою, Л.Новиченком та Т.Салигою, критиками-дисидентами (В.Стусом, Є.Сверстюком та ін.), критиками-дилетантами (С.Павличко, М.Рябчуком), підходить до найважливішого в намірі її письма – розібратися зі своїми головними ідеологічними “ворогами”. Заради цього вона ставить їх у контекст поп-критики. “Які ознаки поп-критики? – пише Т.Гундорова. – Сприйняття тексту підмінюється нарцисичним самоспогляданням критика, який не прагне доступитися естетичної самототожності твору й задовольняється відшукуванням у тексті слідів свого “я” та творить власний образ-ідеал [...]. У поп-критиці модною стає мілітаристська й терористична лексика. Озвучується позиція критика-споживача, а не інтерпретатора, тусовочний критик демонструє смакові критерії в оцінці художніх явищ (подобається – не подобається). Популярною стає мімікрія будь-якої методології...”⁹. Далі переходить до свого “улюбленого” об’єкта побиття – Петра Іванишина: напротивагу артистичній поп-критиці, куди дослідниця зараховує ІБТ, В.Єшкілева, П.Іванишин – її “неототалітарний різновид”. Аргументи для аналізу дисертації П.Іванишина видаються Т.Гундоровій зайвими, адже об’єкт узагалі на це не заслуговує, тому “побиття” знову обмежується кількома висловами на зразок: “Відтак маємо пряму риторичну протиставлення “істинного” і “ворожого”: *“Все, що йде на користь нації і не суперечить християнству – добро, все те, що шкодить нації і християнству – зло”*, – читаємо в авторефераті докторської дисертації П.Іванишина. Питання, чи має такий дискурс дотичність до академічного літературознавства, здається, зайве”¹⁰. Однак П.Іванишин – модерний прибічник т. зв. “єретичного націоналізму”, феміністичною альтернативою якого можна назвати останнє дослідження О.Забужко¹¹. Єретичними інтерпретаціями, але з іншого ідеологічного виміру, займається також Т.Гундорова.

Класифікація поп-критики продовжується Т.Гундоровою, вірогідно, на основі тенденційного прочитання мого сайту, на якому я вдалася до аналізу Помаранчевої революції, літературних містифікацій та представила себе як письменницю. На жодні мої наукові дослідження Т.Гундорова знову не посилається за тією самою логікою недостойності об’єкта. “Ще один різновид поп-критики, – пише Т.Гундорова, – активне вибудовування іміджу “суперзірки” (наприклад, як для Ніли Зборовської): численні самореклямні інтерв’ю з використанням провокаційних ходів (скажімо, імітація мало не лесбійської закоханості в “мою Соломію”) створюють дещо знахарський образ критика-психоаналітика, який проводить сеанси й аналізує “підсвідоме” офіційних осіб (аж до Ющенка і Тимошенка). Подібно до Іванишина, Зборовська вибудовує свій текст на ствердженні *національного*, однак, на відміну від герменевтики та іманентності, до яких апелює дрогобицький критик, Ніла звертається до фройдівського біологізму. Психоаналітична ж термінологія виконує декоративну та магічну роллю, а сам психоаналіз постає в іпостасі звulьгаризованої поп-культурою теорії”¹². Критичний есей Т.Гундорової завершується самотнім себеспогляданням у проаналізованій ситуації, згідно з

⁸ Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль, 2003. – С. 26-30.

⁹ Гундорова Т. Поп-критика: імідж та ідеологія. – С. 23.

¹⁰ Там само.

¹¹ Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007.

¹² Гундорова Т. Поп-критика: імідж та ідеологія. – С. 23.

якою наука комерціалізується й перетворюється “на медіальний сюжет”, а тому викликає ностальгію за високим літературознавством і ставить запитання: “що таке гуманітарні науки і в чому їх сенс сьогодні?”¹³ Що цікаво, заперечуючи своїх опонентів, літературознавство Т.Гундорової стосується кожного з названих фактів: воно і пострадянське, і поп-критика, і поп-наука, і академічне літературознавство. Так про нібито мої лесбійські потяги до С.Павличко я вже мала нагоду прочитати і в інтернеті в О.Бузини. Тепер — у статті члена-кореспондента. Але, на відміну від Т.Гундорової, ІБТ, О.Бузина — це різнопланове, однак послідовне “відверте літературне хуліганство”: у першому випадку воно все-таки спрямоване в національне середовище, у другому — це середовище йому органічно протилежне. Визначальні риси подібної критики аналізує Я.Грицак у своєму дослідженні про І.Франка. Мета “літературного хуліганства” — найдошкульніше вдарити опонента, не дбаючи про аргументи і не жалкуючи його нервів¹⁴. Такі “хуліганські” дискурси мають амбівалентне значення. Так Я.Грицак на тлі геніальності І.Франка аналізує відвертого “літературного хулігана” М.Павлика. Виступи М.Павлика, за його аналізом, “творили нові дискурсивні поля”, а “провокативно-образливий тон змушував опонентів брати слово на свій захист. Тим самим вони збільшували число текстів про характер і завдання літератури, а скандал, що супроводжував ці публікації, неминуче привертая увагу місцевої читацької публіки до цих питань”¹⁵. Однак не можна не врахувати і негативного впливу таких провокацій, якщо взяти до уваги надзвичайну чутливість психології геніальної особистості. Своїм безвідповідальним “хуліганством” М.Павлик значно сприяв психічній кризі І.Франка. А традиція неетичного хуліганства передалася молодомузівцям, які почали воювати з І.Франком у час, коли він, потужний український класик, переживав небезпечну психічну кризу, що супроводжувалася паралічем рук і божевільними приступами. Звичайно, можна на ці факти не зважати і культивувати лише “естетичну самототожність твору” без психології, національної ідеї та моралі. Приміром, появу збірки О.Луцького “Без маски” можна пояснити звичайним конфліктом “батьків і дітей”, або феміністично, як це робить Т.Гундорова, коли висновує так: “теоретичний дискурс українських модерністів початку ХХ ст. символізував все ще не переборену залежність від соціокультурного закону “імені батька”. У спілкуванні з “патріархами” національної культури (Нечуєм-Левицьким, Панасом Мирним, Франком) прочитується виразний інфантилізм Коцюбинського, Вороного, Хоткевича, Карманського. І, можливо, жестом ритуального розриву ранніх модерністів із класикою стало зірвання “масок” у збірці памфлетів О.Луцького “Без маски”¹⁶. Зразком реального інфантилізму видається така позиція Т.Гундорової щодо символічного закону Батька у світлі психоаналізу, який дає глибинне розуміння мови та культури як архетипної патріархальної структури. Всі рівні нашого культурного, людського виміру — Символічне, Уявне і Реальне, згідно з Ж.Лаканом — утворюють собою істинні “Імена-Отця”¹⁷. Світоглядне й метафізичне нерозуміння цього стало основою нашої національної трагедії на початку ХХ століття. Тому, якщо ми дивитимемося на літературні факти лише у площині естетики, де сатири О.Луцького у збірці “Без маски” віддзеркалювали Zeitgeist середовища молодого поета, а він сам був під модерним впливом сецесійних дискусій у Відні та Празі (тоді ж уся західна преса “аж кишла від контроверсій в мистецьких справах”, зокрема від нападів на “національні святощі” — тобто конфлікт національної та космополітичної ідеї яскраво визначав минуле порубіжжя), то ми зовсім не побачимо загрозливої української анархії минулого порубіжжя як переддень українського апокаліпсису ХХ століття. Якщо, аналізуючи факти боротьби “батьків і дітей”, брати до уваги психологію та національну соборну

¹³ Там само.

¹⁴ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). – С. 169.

¹⁵ Там само. – С. 170.

¹⁶ Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997. – С. 68.

¹⁷ Див.: Лакан Ж. Имена-Отца / Пер. с фр. – М., 2006.

ідею, то варто почати з того, що О.Луцький писав свої пародії в час глибокої кризи І.Франка. Збірка О.Луцького “Без маски”, де були опубліковані пародії на І.Франка, як зазначає Я.Мельник, з’явилася в період, коли поет був уже дуже хворий, коли передчуттям близької катастрофи (фізичної та душевної) сповнено багато його поезій, власне, чи не найбільше ті дві ремінісценції, які О.Луцький використав для свого жарту (“Вниз котиться мій віз” і “Безсилля, ах! Яка страшная мука!”)¹⁸. Як тільки ввести в дослідження голих фактів психоаналіз, то матимемо несвідомого блазня, що насміхається з генія в час його поразки. Екзистенційна ж психологія геніальної людини передбачає *періодичність творчого існування*, тому “навіть наймогутніший геній не у всі хвилини свого життя геніальний”, як наголошував О.Вайнінгер. Так Леся Українка розподіляла своє життя на творчі та “мертві” періоди. У творчих періодах концентрується творча енергія, що зумовлює її вихід у текстах, у “мертвих” — згасає творча сила, що водночас породжує депресивні стани. Часто саме в депресивні періоди творчі люди чиняють самогубство, адже життя, позбавлене творчого процесу, для них рівнозначне смерті. Коливання психічної енергії у специфічній психології геніїв становить основу для божевілля, що в несприятливих умовах може супроводжувати біографію геніальної особистості. Тому реагувати на кризу пізнього І.Франка дослідник може відповідно до характеру власного Едіпового комплексу. З погляду психоаналізу, аристократ і блазень (плебей) по-різному переживають Едіпів комплекс. Невипадково аристократи духу, творячи міф свого походження, вважають, що аристократичний філогенезис походить від свідомого Яфета, а плебейський — від несвідомого Хама. Відповідний філогенезис зумовлює і поведінку в усіх сферах життя. Як відомо, старозавітна історія оповідає, що батько Хама і Яфета, будучи п’яний, оголив себе і так спав. Різна поведінка синів щодо посоромленого батька стає основою для розуміння опозиції “шляхетство — плебейство”. Хам, як відомо, насміхається над оголеним батьком, а Яфет любовно прикриває батьківське тіло. Серед сучасних тлумачень культ естетичного, філологічного поза психологією та етичним індивідуалізмом загрожує утвердженням прихованого і нерозпізаного плебейства в науковому дискурсі, як це мало місце на минулому порубіжжі. А література — це система систем, і завдяки сучасній методологічній широчині маємо змогу нині, як ніколи, охопити її різнобічно, тим більше в умовах постколоніалізму, не ігнорувати національної специфіки.

Щоб з’ясувати головну ідеологічну розбіжність між моїми дослідженнями і працями Т.Гундорової, варто почати з аналізу розбудови модерного літературознавства в Інституті літератури. Якщо С.Павличко свідомо й несвідомо романтизувала та міфологізувала модернізм (оскільки його пригнітив тоталітаризм), то Т.Гундорова міфологізує постмодернізм, запропонувавши, за іронічним тлумаченням І.Бондаря-Терещенка, “біблію постмодернізму”. А.Камю писав, що романтизм закінчується тоді, коли кожний один одному зізнається, що він не Бог¹⁹. Постмодернізм як культура маргінальностей — це романтизм у своєму радикальному вияві, адже в цю епоху кожен хоче бути Богом. На відміну від Т.Гундорової, я послідовно виступала з критикою постмодернізму, вважаючи, що західні теоретики постмодернізму створили спокусливу і провокативну теорію, яку треба уважно аналізувати та критично застосовувати, перш ніж фанатично пропагувати в українській ситуації. Оскільки психоаналітичне літературознавство провело інтенсивні розробки в галузі психопоетики (наприклад, через психоаналіз метафори, метонімії як головних художніх одиниць, а також через психоаналіз художніх систем), то з погляду психоаналізу модернізм усвідомився як невротична естетика, а постмодернізм — як психотична естетика. Невроз і психоз у культурі спровокований бунтом проти традиції. Хоча через невротичність та психотичність відкривається новий простір для пізнання, розширюється масштаб пізнання, психоаналітик не може ідеалізувати ні модернізм, ні постмодернізм (і тут З.Фройд яскравий приклад), розуміючи психотерапевтичну значущість національної традиції.

¹⁸ Мельник Я. Иван Франко й biblia аросуруа. — Л., 2006. — С. 151.

¹⁹ Камю А. Бунтарь // Миф о Сизифе; Бунтарь / Пер. с фр. — Мн., 2000. — С. 536.

Я зовсім не вульгаризую психоаналіз, коли виявляю його езотеричний і прихований національний пафос, також тісно пов'язаний з національним критицизмом, як це має місце у працях “Мойсей і монотеїзм”, “Євреї, ми і смерть” З.Фрейда та ін.

Психоаналіз для мене — це не “фрейдівський біологізм”, як стверджує Т.Гундорова. Він мене цікавить саме тому, що безпосередньо стосується проблеми історичності, а відповідно — індивідуальної, національної історії загалом та історії літератури зокрема. Адже в основі його лежить пізнання психологічної й метафізичної потреби людини та нації в історії. На минулому порубіжжі (за дуже схожим до сучасного сценарієм) однією з провідних категорій, що піддавалася негації, була категорія історичності. Боротьба за історію або проти неї у працях З.Фрейда, Ф.Ніцше та ін. тісно пов'язана з боротьбою за історію літератури у працях І.Нечуя-Левицького, І.Франка та ін. З.Фрейд відстоював мікроісторію як психотерапію в перехідних умовах епохи макрохаосу: психоаналітик допомагає сконструювати мікроісторію з психічного хаосу індивідуума. Подібне робить національний письменник: творячи текст, він упорядковує індивідуальний та національний психічний хаос, адже, з позиції психолінгвістики, “структура національної мови визначає структуру мислення і спосіб пізнання зовнішнього світу”²⁰. Тому там, де є художній твір, де є історія національної літератури, уже немає національного божевілля, уже немає панування хаосу. Дослідження американського літературознавця Д.Перкінса “Чи можлива історія літератури?” на ідеологічному рівні — сучасний виклик космополітичного літературознавства національно орієнтованому²¹.

Структурна антропологія К.Леві-Строса, аналізуючи психотерапевтичну сутність історії та міфів, ставить їх у контексті архетипної практики людства. Глибинна мета міфу — зробити світ збагненним, магічно розв'язати його проблеми та конфлікти, створити логічну модель, що здатна подолати суперечності, тому шаманське зцілення і психоаналіз, як пише К.Леві-Строс, стають цілком аналогічними, оскільки підводять хворого до інтенсивного переживання міфу: у первісному випадку — запропонованого ззовні, у випадку психоаналітичного сеансу — створеного самостійно та індивідуально з допомогою упорядковуючої свідомості психоаналітика²². У цьому контексті мені цікаво порівнювати наш фольклор як стародавнє українське “шаманство” або замовляння страхів із психоаналізом, що виявляє в основі невротичності психологію страху і тому намагається вивести його зі структури суб'єкта. Феноменологія бунту і страху в антиколоніальному просторі України займає вагомe місце. Лише у професійному середовищі вчених, що послідовно займаються розробкою цієї теоретичної проблематики, можна досягти справжніх наукових результатів.

Боротьба ж проти національного нібито в ім'я науки насправді психотипова для порубіжжя. Варто лише пригадати, що на минулому порубіжжі відстояти історію української літератури як наявність її традиції було духовним подвигом геніальних класичних філологів І.Нечуя-Левицького, І.Франка, С.Єфремова та ін. Видання п'ятитомника “Апокрифів і легенд з українських рукописів” (1913) І.Франка, де український учений показав тяглість релігійної традиції, навколо якої формується українське письмо, російський дослідник В.Істрін назвав “полунаучным”, оскільки він вважав, що історичність та еволюція не притаманні історії української літератури, а лише продиктовані “національно-патриотическим настроением автора”, яким місце у фейлетоні, а не в науковій праці. “В то время, как мы вполне можем проследить эволюцию русской литературы XI—XIII вв. до настоящего времени, — писал В.Истрин, — нельзя усмотреть такой эволюции в литературе малорусской и нельзя видеть никакой связи между отдельными периодами, как ни старается доказать эту связь г. Франко”²³. Імперську позицію В.Істріна щодо наукової вартості “Апокрифів...” І.Франка сприйняли як беззаперечну інші російські критики.

²⁰ *Белянин В.* Психолінгвістика: Учебник. — М., 2004. — С. 222.

²¹ Див.: *Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури? Пер. з англ. — К., 2005.

²² *Леві-Строс К.* Структурна антропологія. Пер. з фр. — К., 1997. — С. 191.

²³ *Истрин В.* Русская литература XI—XIV вв. и литература малорусская // *Журнал* Министерства народного просвещения. — 1905. — Кн. 8. — С. 291.

Звинувачення В.Істріна на адресу І.Франка щодо несумісності “національно-патріотичних настроїв” і наукового дослідження підхопили галицькі русофіли. Ідеологічний дискурс “радянської” науки, яку так критикує Т.Гундорова, ідею самостійної неісторичності української літератури та нації в цілому використав як безапеляційну для творення власних міфів. До речі, імперські міфотворці добре врахували індивідуальну та колективну потреби в упорядкованих міфах, а тому на її основі конструювали новий імперський світ і виводили у сферу несвідомого глобальні національні конфлікти.

Під впливом постмодерністської космополітичної ідеології ідею несумісності “національно-патріотичних настроїв” і наукового дослідження в наш час підхопили українські діаспорні вчені і привели цю міфічну ідею до розгортання в Україні. Парадоксально звучать думки Л.Плюща: “Я – містик, тому “випадковостей” не визнаю... Всесвіт є текстом, Божим Словом, вимовленим, як і ми самі...”²⁴; і поряд із цим – “для української науки сьогодні великою загрозою є “патріотична” наука, тобто не-наука. Вона дасть ті самі наслідки що й партійно-класова. Патріотом мусить бути науковець, а не його наука”²⁵. Ця сформована діаспорною психологією “загроза” тенденційно захисна, тому в дійсності явно перебільшена. Зате складається справді загрозна ситуація, в якій поява національної геніальності вже зараня приречена на божевілля, оскільки сумісність “національно-патріотичних настроїв” і наукового дослідження, яку може продемонструвати лише національний геній, наперед буде висміяна в агресивному космополітичному середовищі, що нині складається в Україні, провокуючи радикальний націоналістичний захист.

Про відомого у світі японського письменника російська дослідниця Т.Григор’єва в передмові до його книжки пише: “У чому сила Танідзакі? Танідзакі не увійшов би у світову літературу, якби не був національним письменником, який втілює вікову традицію. Але якщо він увійшов у світову літературу, то він говорить тією мовою, яка в принципі доступна кожному. Національне надбання не може не бути всезагальним, і саме тому, що воно національне; так і особистість письменника не може бути істинною, якщо не виходить із національних глибин. Мабуть, талант для того і приходять у світ, щоб це потенційно всезагальне зробити дійсно всезагальним”²⁶. Але річ у тім, що в кожного таланту є межа можливостей, яка часто не дозволяє йому зробити це потенційно всезагальне справді всезагальним. Лише національні генії, будучи наділені психологією універсальності, здатні вивести національне на загальнолюдський рівень. Тому в літературній науці варто сприяти тому, щоб прийшли геніальні особистості, завдяки яким наша спільна українська межа (між буттям і небуттям у світі) була б успішно подолана.

Якби сьогодні відділ теорії літератури, який очолює Тамара Гундорова в Інституті літератури, розбудував хоча б одну школу на ґрунті вітчизняних методологічних та теоретичних розробок (наприклад, як це має місце у Словенії, коли навколо Славоя Жижека сформувалася нова психоаналітична школа, про яку нині заговорили в Європі), то це було б справді українським внеском у науку. Для цього науковець має бути *геніально патріотичним*, щоб спромогтися поставити за мету утверджувати вітчизняну науку, наприклад, розробити таку українську методологію на основі історії української літератури, яку б використовували у світі поряд з улюбленими вченими Т.Гундорової – Ж.Деррідою, Ж.Бодріаром та ін. Але неспроможність діяти у великих масштабах виводить українських вчених у сферу локальної війни, яка нічого не додасть до науки, а лише відніме наші шанси в майбутньому, як це відбувалося на минулому порубіжжі, коли божевілля національного генія І.Франка разом із божевіллям космополітичного генія Ф.Ніцше стали знаковими пророцтвами для катастроф ХХ століття.

²⁴ Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо “Москалевої криниці”: Дванадцять статтів. – К., 2001. – С. 380-381.

²⁵ Там само. – С. 379.

²⁶ Григор’єва Т. Слово о писателе // Танідзакі Дзюн’їтиро. Мать Сигэмото. Пер. с яп. – М., 1984. – С. 3.

Питання франкознавства

Людмила Тарнашинська

ПРАВОЧИННІСТЬ ФРАНКОВОГО ІМПЕРАТИВУ ЛІТЕРАТУРНОЇ “МОДИ” В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

Здавалося б, що спільного має українське шістдесятництво із Франковим інтерпретаційним полем? Однак у площині означеної проблеми їх пов’язує з-поміж багатьох інших чинників, зокрема, *концепт літературної моди*. Адже ті чи ті зміни в суспільстві й літературі будь-якого історичного періоду пронизані новими тенденціями, тобто їх можна за певних обставин вважати модою.

Проте існують і глибші “точки дотику” цих історико-тематичних літературних шарів – *синхронно-хронологічні* або *відповідні певним поколінням*. І.Франко, зараховуючи себе до покоління 70-х років XIX століття, у листі до Елізи Ожешко від 13 квітня 1886 року дає вичерпну характеристику своїм попередникам: “...Якийсь час здавалося, що світська інтелігенція, особливо “молоде” покоління 60-х років, перейняте українофільськими ідеями, візьме верх. Але українофільство 60-х років у нас було романтичне, поза теоретичну оборону самостійності малоруської народності не вийшло, західноєвропейських поступових ідей не набрало, тим-то й не могло встоятись на ногах, коли опісля піднялась попівсько-єзуїтська реакція, і з початком сього року одверто стало під її хоругв”¹.

Звісно, ризиковано порівнювати чи протиставляти дві *шістдесятницькі моделі* в їх рецептивному розрізі без глибокого аналізу суспільно-політичних, соціокультурних обставин. Однак навіть з побіжного погляду бачимо тут таку спільну рису, як *романтизм*, властивий обом *синхронним поколінням*, що, попри потяг до новизни, “диктував” відсутність прагматизму в “поступових ідеях” та діяннях. Проте екстраполювання в дискурс українського шістдесятництва XX ст. винесеної І.Франком на публічне обговорення проблеми т. зв. *літературної моди* бачиться цілком виправданим з огляду на те, що це завжди *питання традиції, канонів, критеріїв* – з одного боку, і *новацій, постулу, боротьби тенденцій* – з другого.

Невизначеність, наукова неконкретність поняття “*літературна мода*” позбавляє можливості вводити його в науковий обіг як поняття, що досі мало статус науково некоректного порівняно зі смислами, вкладеними у близькі чи споріднені, більш правочинні усталені терміни. Адже й сам І.Франко дошукується таких переконливіших відповідників, як, скажімо, стиль або тенденція, хоча можемо говорити про різну міру суб’єктивності в інтерпретації цих понять. Франкові міркування щодо співвідношення літературної моди (як тенденції, стилю) та “силю таланту”, яка ту “моду” може скеровувати, актуалізуються в кожній добі по-новому, однак засадничі концепти залишаються визначальними й дають привід для розмислів, що ж насправді таке *мода в літературі* і як вона модифікує сам літературний процес.

Хоча в системі академічного літературознавства поняття “*літературна мода*” науково не правочинне, однак його латентні й дотичні смисли раз-по-раз спливають

¹ Франко І. Листи до Елізи Ожешко // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 56-57. Далі цитуємо за цим виданням.

на поверхню під час літературознавчих студій чи дискусій, а тому виникає потреба його *легалізації* та *інтерпретації* в контексті методологічної парадигматики. Навряд чи можна вести літочислення цього *квзітерміна* від І.Франка, однак саме у Франковій літературно-критичній спадщині він набуває певного *імперативного сенсу*, який у цьому контексті обмежується саме Франковим змістовим “наповненням”.

Попри недослідженість цієї проблеми в літературознавстві, у літературному контексті слово *мода* наростило власну семантику, яка визначає часопростір її функціонування в суспільстві. Аби розглянути проблему *літературної моди* якомога вичерпніше в інтерпретаційному полі літературно-критичної спадщини І.Франка та в дискурсивному полі українського шістдесятництва ХХ ст., необхідно насамперед з’ясувати етимологію цього слова.

Мода (від лат. *modus*) насправді означає міру, спосіб, образ; похідні від цього слова – модуль, модель – різновидність, подібність, взірць. За словником іншомовних слів, *мода* має кілька семантично близьких значень: 1) нетривале панування певного смаку в будь-яких сферах життя; 2) нестійка, мінуща популярність; 3) у статистиці – величина ознаки, яка найчастіше спостерігається в сукупності або низці варіацій, її застосовують для визначення величини найпоширенішої ознаки. Тоді як тенденція – це напрямок розвитку явища, переважання одних моментів над другими, прагнення, схильність, властиві будь-чому чи будь-кому.

Темпоральність моди як своєрідного явища, розгорнутого в часі, передають такі фразеологізми, як *ганятися за модою*, *крик моди*, *пішла мода*, *взяти моду* (*бути в моді* – мати загальне визнання, не обов’язково схвалення, популярність; *що за мода пішла* – вказує на несхвалення чогось, незадоволення кимось, чимось; *ганятися за модою* – прагнення дешевої популярності; *взяти моду*, як правило, означає запозичити чуже (взяти) – як вияв епігонства)². З цього випливає, що т. зв. *літературна мода* виступає *модулятором* публічного успіху, а отже, належить до *резонансних явищ*, які певною мірою віддзеркалюють глибші – суспільні, соціокультурні тенденції того чи того часу.

Дослідники майже не зверталися до трактування цієї теми І.Франком (хіба дуже побіжно), хоча в окремих його працях означена тема простежується досить виразно й симптоматично – рівно як і сама тема *моди* досі залишається на маргінесах дослідницької думки.

Частково звертається до цієї проблематики Н.Шумило в контексті дослідження української художньої прози й літературної критики кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Вона намагається прояснити твердження Т.Гундорової, згідно з яким “особливістю слов’янської модерні загалом”, а не тільки української, крім накладання імпресіонізму, символізму, неоромантизму, експресіонізму, натуралізму, неокласицизму, стало “своєрідне епігонство”, “літературщина”³. Н.Шумило бере за контрапункт тезу, згідної з якою мода оволодіває свідомістю тоді, “коли традиційні переконання щораз більше втрачають свою силу, а натомість проминальні та випадкові набувають ваги”, і вказує на те, що ніша для цього процесу виникає тоді, коли “старі боги” залишилися вже за лаштунками історії, а нових ще не витворено”⁴.

Н.Шумило посилається на вихідні пункти книжки Георга Зіммеля “*Philosophie der Mode von Georg Simmel, Professor an der Universitat Berlin*” (1905), що стала призвідницею розгорнутої статті в газеті “Діло” “Філософія моди” (1907, – Ч. 94), а саме: моду як форму диференціації, яка відповідає масі/пересічному загалові, та потребу наслідування, підкріплюючи їх правомірність спостереженнями О.Потебні. Свою наукову позицію щодо переважання негативного змісту поняття *мода* дослідниця потверджує, зокрема, звертанням до відповідних статей в

² Див.: *Фразеологічний словник української мови*. – К., 1993. – Кн. І. – С. 501.

³ Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – С. 174.

⁴ Там само.

Енциклопедичному словнику Брокгауза і Єфрона та в Енциклопедичному Словнику Гранат (в останньому, зокрема, є посилання на згадану працю Г.Зімеля “Філософія моди”)⁵. Вона також прагне розсунути межі Зімелівського “конкретно-історичного погляду” на моду за допомогою уявлень Ю.Лотмана, акцентуючи увагу, по суті, на тому, що саме зі “сталими” епітетами “несталої” моди пов’язує вчений “певний метроном культурного розвитку”, коли здійснюється її (моди) семіотична функція: перетворення малозначного в значуще, що передбачає відповідну реакцію аудиторії⁶.

Проте варто зазначити: до проблеми т. зв. *моди* Ю.Лотман досить побіжно звертається в розділі з промовистою назвою “Перевернутий образ”, що вказує на певну перевернуту або “зворотну” дзеркальність її функцій або дихотомію явища (зокрема, дослідник вказує як на елітарність, так і на масовість моди), а її чи не найважливішою функцією вважає “постійне експериментальне перевіряння меж дозволеного”⁷. При цьому із спостережень Ю.Лотмана можна “вивести” психологічну домінанту цього явища. Вона виглядає як намагання “носія” комплексу неповноцінності вийти за власні межі скутості, що обертається зворотнім боком – позірною самовпевненістю, епатажністю.

Важливою тезою Ю.Лотмана можна вважати ту, згідно з якою перевернутий світ будується “на динаміці нединамічного”. Яскравою ілюстрацією цього можна вважати моду, яка діє у “сфері непередбаченості” – як складний “динамічний резервуар у будь-яких процесах розвитку”⁸.

Однак, розглядаючи цю тему принагідно, лише як певний, хоч і яскравий аспект значно ширшої проблеми, Ю.Лотман (як згодом і Н.Шумило) залишає поза межами дослідження цілу низку як важливих параметрів, функцій *літературної моди*, так і семіотичних перетворень, про які варто поміркувати.

Усе зазначене стосується й літературно-критичної спадщини І.Франка. Н.Шумило, зокрема, вказує на те, що І.Франко як “прихильник іманентного розвитку кожної національної літератури, виступає проти моди загалом і конкретно проти моди на західноєвропейський модернізм”⁹, при цьому, однак, за Франковою іронією в наведених цитатах не відчитує значно глибшого смислу, вкладеного письменником у визначальне для нього поняття *таланту* (таланту як міри обдаровання *особистості*) і розвинутого ним у подальших працях, як і певного “хитання” Франкової думки між критичним настроєм і відчуттям потреби осмислення й засвоєння конкретної реальності, що мусить сприйматися як данність і належно оцінюватися.

Так, у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, яку, власне, можна означити як засадничу в цій проблематиці, письменник, указуючи на “величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і *певної літературної моди* (курсив наш. –Л.Т.) в цілому цивілізованому світі в даній добі”¹⁰, розмежовує цю специфіку літературного процесу на дві домінанти – *інтернаціоналізм та націоналізм*. Наразі вони виступають не опозиційними (“ані крихти не суперечні”), а взаємно зумовленими й до певної міри взаємозалежними.

Власне, саме інтернаціональне, за І.Франком, або те, що ми сьогодні назвали б *інтертекстуальним*, стає тим ландшафтом, на якому увиразнюються, урельєфнюються тенденції, оригінальні прикмети, властивості “вислову, літературного стилю, поетичної техніки”¹¹ національного письма. Таке інтертекстуальне поле – як

⁵ Див.: *Там само.* – С. 174-175.

⁶ Див.: *Там само.*

⁷ Лотман Ю. Культура и взрыв // Семиосфера. – СПб, 2004. – С. 75.

⁸ *Там само.* – С. 74, 75.

⁹ Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – С.176.

¹⁰ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. – Т. 31. – С. 33.

¹¹ *Там само.* – С. 34.

поле “духу часу” визначає спектр панівних чинників, як-то: а) спільність ідей одної генерації; б) спільність смаків різних верств; в) панування предилекцій/тенденцій у світі/добі, що відповідає запитам часу.

Шукаючи спільний для тієї *літературної моди* ґрунт, І.Франко звертає увагу на психологічні засади, віднаходячи при цьому “ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка”¹². Ця сфера психологічного “виводиться” письменником із соціальних чинників. Нові літературні тенденції, що їх І.Франко вкладає в “ті моди чи літературні течії”, означені ним “рефлексами тих духових настроїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби — з одного боку, соціальної, боротьби покривджених і упосліджених робочих мас за ідеал соціальної рівності і справедливості, а з другого боку — боротьби в сфері релігії і моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямками”¹³, і визначають “обличчя” епохи в найширшому розумінні.

Загострення антагонізмів, на думку І.Франка, посилює напруження і призводить до боротьби, яка відбувається в силовому полі нових наукових відкриттів і філософських віянь (письменник називає їх “філософічними формулами” — і це формулювання, зокрема, віддзеркалює його прагнення до універсального). Уже в цьому широкому контексті виявляє себе таке явище, як *літературна мода*. Однак соціотворний чинник у поглядах І.Франка на розвиток літератури — домінуючий: “Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється, — але вияснимо собі характер того поглиблювання! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, *від соціології до індивідуальної психології* (курсив наш. — Л.Т.). За показами науки пішла новіша література і побачила одну з своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові соціальні категорії”¹⁴.

Уже на цьому соціальному, науковому, філософському тлі, за І.Франком, увиразнюється та *особистість*, яка є *носієм таланту* і здатна збудити середовище, суспільну й літературну думку силою свого обдаровання: “В літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу с и л а н а д п р а в о м: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин”¹⁵.

Опозиційно зіштовхуючи два основні моменти літератури як *дискурсу світогляду* — рушійну силу таланту і гальмівний канон традиції, І.Франко витворює силове поле, в якому, попри все, основним творчим ядром/началом залишається автор, носій таланту. Ця ознака талановитості визначає, по суті, в якому річищі розвиватиметься особистість автора: талант тут виступає практично еквівалентом *конструктивної* (позитивної) *моди*, оскільки “все ж таки історію літератури творять визначні творчі одиниці, що підносяться духом понад загал, не раз відгадують його устремління, а іноді показують йому нові шляхи розвою”¹⁶.

Отже, рушієм *літературної моди* у Франковій моделі-інтерпретації цієї далеко небезпідставної методологічної проблеми постає талановита особистість, яка має відвагу долати “засиджені”, затверділі традиції й усталені уявлення та психологічні (і це найперше) стереотипи, а самій *моді* надається позитивне, рушійне, креативне начало — навіть попри постійні застереження щодо існування т. зв. “*поганої моди*”.

Завважмо, що поняття *моди* набуває у І.Франка негативного відтінку особливо тоді, коли він шукає контраргументів у дискусії зі своїми реальними чи віртуальними опонентами: у такому випадку одним із малодоказових аргументів і стає апеляція до *моди* як “хвилевого ефекту”: “Продукція писарських машинок, хоч би й найновішої конструкції, все ще не є літературою, — бездарність, удрапована в

¹² Там само.— С. 34-35.

¹³ Там само. — С. 35.

¹⁴ Франко І. Принципи і безпринципність. — Т. 34. — С. 363.

¹⁵ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. — Т. 31. — С. 39-40.

¹⁶ Франко І. Теорія і розвій історії літератури. — Т. 40. — С. 18.

філософію всіх песимістів та “надчоловіків”, у тумануваті фрази та звуки всіх символістів, сатаністів та декадентів накупі, все ще не здобуде собі нічого більше, крім хвиливого ефекту”¹⁷. Мода тут постає як сумнівний шлях до швидкого успіху, дешевої популярності, яка, на думку письменника, проминальна через невідповідність високим літературним критеріям.

Однак ця тема обертається у І.Франка й іншим боком, набуваючи не так профанного чи, сказати б, соціологічно-вulgарного, як *містичного виміру*. У трактаті “Із секретів поетичної творчості”, розмірковуючи над питанням, що таке краса як естетична субстанція й чи є краса “метою артистичної творчості”, письменник, зокрема, вдається до *категоричного імперативу*: “Ніколи ніякий поет ані артист не творив на те, щоб показати сучасникам чи потомним ідеал краси, а коли які й творили з такою метою, то їх твори були виплодом *злого смаку, моди* (курсив наш. – Л.Т.), а не творчого генія, були мертвим товаром, а не живими творами”¹⁸.

Ототожнюючи тут моду зі “*злим смаком*”, І.Франко наділяє її прерогативою негативу, до того ж негативу особистісного, вкладеного в цей смак чи моду нібито волею злої людини, свідомо й зумисне. Така *демонізація моди* перетворює результат творчості на “*мертвий товар*”, особливо якщо йдеться про свідому настанову показати “ідеал краси”.

Власне, І.Франко у своєму інтерпретаційному полі зіштовхує два понятійних начала: *мода* як шлях до успіху і *талант* як Божий дар, надаючи, зрештою, останньому беззастережне право керувати “*модою*”, тобто визнає його домінуючу, креативну роль.

Зітхання за “старими добрими часами”, коли “було в літературі тихо, спокійно, вона держалася здалека від щоденного бруду і гамору”, а кожний поет і прозаїк “священнодійствував”, пишучи, коли “не було погоні за оригінальністю, погоні за модою”¹⁹, відбиває, по суті, нездатність людської психіки так швидко, раптово призвичаюватися до модерного письма, прийняти ту “моду”, що йде з розбурханої людськими пристрастями Франції, – саме нею продиктовані Франкові застереження щодо “*шкідливої моди*”.

Однак в особі І.Франка літературний стратег перемагає реципієнта, звичного до “старого доброго стилю, старих традицій, старих формул”, який має силу побачити “в погоні за оригінальністю, погоні за модою”²⁰ перспективи розвою рідної літератури. І.Франко вважав, що історик літератури “студіювати буде різні прояви одної живої духової сили народу, котра завсіди рівночасно чує потребу освіжуватися інгаляцією впливів посторонніх і zarazом ставити певний опір тим постороннім впливам”²¹. Ідеться, власне, про *баланс впливу / опору*, який забезпечує розвиток літератури від певної, умовно кажучи, асиміляції, гарантуючи їй національну самобутність, оприявлену через національно детермінований тип *художньої свідомості*.

Оригінальність літератури своєї доби як “брак шаблонності і традиційного топтання одних і тих самих, для всіх обов’язкових стежок” І.Франко розглядає в тому аспекті, що таких впливів “тепер безмірно більше, ніж було в давніших епохах”. Він пояснює цей *фактор впливу* тим, що сучасні йому письменники “звичайно люди широко і всесторонньо образовані, значить, обіймають своїм духом широчезні обшири вселюдської культурної і духової праці”²².

Отже, можна міркувати так, що письменник розумів *літературну моду* як “відсвіжуючий” етап “посторонніх впливів” чи, принаймні, допускав можливість такого “свіжого потоку” новацій через посередництво *інших*, що цілком ішло в руслі *моди на модерність*. У цьому контексті доцільно наголосити, що І.Франко

¹⁷ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. – Т. 31. – С. 35.

¹⁸ Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Т. 31. – С. 114.

¹⁹ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. – Т. 31. – С. 35.

²⁰ Там само.

²¹ Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси, мотиви] – Т. 41. – С. 39.

²² Там само. – С. 47.

“не був обскурантом у ставленні до нових напрямів. Його натуралізм свого часу був теж новим напрямом [...]. З дещо контroversійних висловлювань Франка про модернізм робимо висновок, що письменник критикував модерністичні твори не за новаторство, а за їх художню недолугість”²³.

Опозиційний діалог *старого/нового, центрального/маргінального*, зумовлюючи відповідні дисонанси, а отже, і кризові явища та смислові катаклізми як переломні, *біфуркаційні вузли* або злами, творить ті *інваріанти*, які покликані до розвою самою діалектикою життя. При цьому темпоральний чинник актуалізується відповідно до психологічних змін у суспільній свідомості: ті тенденції, які на першому етапі часто видаються мінусовими, далі переходять у розряд позитивних. Тут спрацьовує вже *імператив автора* – того, хто інтуїтивно, своїм мистецьким чуттям здатний передбачити, що саме потрібно його сучасникам, навіть якщо (на цьому, зокрема, наголошує Умберто Еко) вони самі ще цього не знають, навіть якщо вони самі цього не просять, навіть якщо вони ще не розуміють.

Отже, на автора покладається завдання виявлення *потенційних потреб* читача, *формування його смаків*, за великим рахунком – *формування читача*. Однак слід визнати, що далеко не кожному авторові вдається формувати смаки читачів. Якщо письменник, як, скажімо, Емма Андіївська, заявляє, що їй достатньо й одного читача, аби продовжувати писати, чи, як Вал.Шевчук, котрий декларує себе прозаїком малочитабельним, а отже, елітарним, то це зовсім не означає, що вони не потребують ширшого читацького загалу – швидше навпаки: просто в цьому випадку спрацьовує захисний механізм творчої особистості, що виявляється у сповідуванні такої позірної позиції. Проте, незважаючи на цю обставину, їхня творчість все ж не перебуває поза процесом формування художнього стилю.

Безперечно, поняття *моди* невіддільне від поняття *смаку* – обидва вони перебувають в одному силовому полі *апології новизни* і психологічно та соціально детерміновані одне одним. “Суспільний смак – самостійна сила, яка визначає, що взагалі повинно заторкати і зворушувати. Таким чином, смак володіє владою розпоряджатися, він *готує схеми сподівань і уявлень* (курсив наш. – Л.Т.), порушувати які не вільно, хай навіть за ними не буде видно найвищої мистецької якості. Досить згадати, як “Буря і натиск” у XVIII ст. вдерлися в панівні смаки своєї доби, відкривши Шекспіра. Смак – це щось на зразок поверхового сприйняття, ніби чутлива шкіра, так реагує він на кожний доторк. Однак не вичерпує мистецтво в мистецтві”²⁴, – зазначав Г.-Г.Гадамер.

Проблема *літературної моди* як проблема естетична, морально-етична, ширше – як *проблема критеріїв* однаково важлива для всіх видів творчості. Знайшла вона своє відображення і в образотворчому мистецтві. Так, Поль Валері, розмірковуючи про парадокси рецепції малярства Коро (зокрема в інтерпретації Бодлера), розвиває цю тему в контексті кризи середини XIX “романтичного” століття до певних узагальнень: “Турбота про довговічність творів маліла, поступаючись місцем в умах прагненню вражати: мистецтво приречене було розвиватися лихоманковими стрибками. З’явився якийсь *автоматизм новаторства*. Воно стало владним, як раніше – традиція. Зрештою *Мода* – іншими словами, *участотнена трансформація смаків споживача* – замінила своєю органічною нестійкістю повільне визрівання стилів, шкіл, великих імен. Однак сказати, що *Мода* перебирає на себе долі образотворчих мистецтв, значить сказати з усією ясністю, що в ці мистецтва вдерлася комерція” (курсив наш. – Л.Т.)²⁵.

Власне, ідеться про ту саму злу волю якоїсь злої стихії, про яку говорив І.Франко, наразі *злу волю стихії комерції*, здатної перетворювати творчість, кажучи знову ж таки Франковими словами, на “мертвий товар”.

Даючи досить виразне визначення *моді* як *участотненій трансформації смаків* споживача, Поль Валері, по суті, вказує на певну ритмізацію (циклічність) процесів

²³ Денисюк І. Деякі зауваження стосовно концепції десяти томної академічної історії української літератури // *Слово і Час*. – 2006. – №4. – С. 57.

²⁴ Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – А., 2002. – С. 27.

²⁵ Валері П. Об искусстве. – М., 1976. – С. 287.

побутування моди, здатних до певного автоматизму як переходу традиції в силове поле новаторства, а також розгортає цю тему в контексті споживацтва — тієї неодмінної функції, якою наділене будь-яке суспільство. При цьому він застерігає (у першій половині минулого століття!) від згубної дії комерціалізації.

Однак слід також брати до уваги й ту обставину, що суспільний смак завжди має потенціал спротиву, але водночас — і ті “схеми сподівань і уявлень”, які далі будуть закладені в тенденції/стилі, витворюючи своєрідний ланцюжок еволюції, у якому мода/тенденція/стиль матимуть кожен своє відповідне значення й місце.

Мода — явище суспільне, соціально-естетичне, своєрідна *модель-узагальнення* досвіду суспільства й віддзеркалення того чи того рівня й “ландшафту” суспільної свідомості — визріває в надрах світопорядку, який мусить неминуче оновлюватися. Оскільки вона наділена *волею до руху* вперед, то, відповідно, має й певний відкривавчий характер. Розвиваючись у просторі свободи спершу як закономірність — у річищі руйнування табу і традицій, маючи конструктивне, формотворче начало, — *мода* з часом неодмінно входить у силу як своєрідний *маркер* нового, *інформатор*, а відтак “*законодавець*” і своєрідний *уніфікатор*, який згодом перетворює ексклюзив на ширвжиток. Завойовуючи домінуюче становище щодо зужитих інваріантів, вона стає нетерпимою до *іншого*, спрямовуючи всю свою енергію саморуху на, дедалі більше закріплення панівного становища та підкорення особистості (сприймача моди) суспільства як носієві тієї чи тієї моди.

Мода — поняття *темпоральне*: вона має свою точку відруху, траєкторію розвитку, апогей самовияву і, відповідно, період спаду чи затухання — відходу чи, радше, переходу в іншу якість. З погляду такої динаміки маємо підстави розрізнити поняття моди зі *знаком плюс* та зі *знаком мінус* залежно від того, на якому етапі розвитку вона перебуває і який сенс вкладається в неї в той чи той період.

Приховано в *моді* завжди спрацьовує *домінанта диктату*, адже вона перебуває в силовому полі *тоталітарної свідомості* з її прагненням *омасовлення* людини, її уніфікації, підпорядкування. Щобільше, мода сама формує тотальність масової свідомості. Внутрішній *механізм диктату*, іманентно присутній у плинному явищі *моди*, має досить потужну здатність перетворювати того, хто її не сприймає, на *маргінала* і, власне, на того ж таки дивака, який, зрештою, намагається подолати відчуття психологічного дискомфорту й “унормуватися” в нове віяння, що завойовує собі історичний простір.

Попри те, що *мода* завжди зумовлена суспільними настроями, вона стоїть в одному ряду з *кон’юнктурою* часу (або клановою кон’юнктурою), нею диктується і нею визначається, що дуже яскраво видно, скажімо, на прикладі соцреалізму (який, щоправда, слід розглядати як ідеологічно накинуту кон’юнктуру “єдино правильного методу”). Однак ця волюнтаристськи продиктована мода на “ідеологічну чистоту” плавно перейшла і в розряд прагнення-моди *дорівнятися до інших*, бути такими, як усі, здобувшись на горизонт, а відтак і на право власних патерналістських очікувань.

Моду зі *знаком мінус* можна кваліфікувати як *дешеву популярність*, як явище тимчасове, що виявляє не стільки тенденції, скільки амбіції, прагнення дешевої слави, спроби дорівнятися до чільних репрезентантів літературного процесу, а то й витіснити їх з літературного поля, змусити це поле діяти за накинутими “переможцями” правилами “гри”.

Тим-то ставлення до *моди* амбівалентне. До певного часу її можна ігнорувати чи навіть глузувати з неї, відверто її критикувати, вважаючи аномальною, а то й нахабною, агресивною або ж виявом своєрідного дивацтва, “перегином”: згадаймо різке неприйняття С.Єфремовим нових літературних тенденцій, полемічні випадки проти О.Кобилянської, Г.Хоткевича, Лесі Українки, позицію того ж таки І.Франка, який змушений був різко відповідати на статтю С.Єфремова “В пошуках нової красоти (Заметки читателя)”, надруковану 1902 року в часописі “Киевская старина” власною статтю “Принципи і безпринципність”.

Полеміка ж М.Вороного з І.Франком з приводу модернізму була кваліфікована поміркованою тезою А.Ковалівського: “І характерно — новий шлях пробивається

потихеньку, невпевнено, з повною пошаною до прав традиції, в даному разі прав суспільства на поета, яко громадянина”²⁶.

З аналізу творчої спадщини І.Франка випливає, що письменник, зважаючи на темпоральну динаміку *моди* в літературному процесі, застерігає від позаісторичного трактування цього явища.

Таку темпоральну динаміку в контексті літературного розвитку можна означити як процесуальний *зворотній ефект* — ідеться про перехід позитиву в негатив і навпаки — того процесу, що його О.Луцишин зображує як певний ланцюжок перемін: “Один і той же напрям, виникаючи спочатку у вигляді сумнівів і негачії попереднього, згодом діставав перевагу і формувався як нова “мода”, школа, шаблон, виходив за межі своєї першої “вітчизни”, доки і його не замінював новий напрям. Власне, у пізньому періоді (на спаді) свого існування літературна “мода” перетворюється на духовний шаблон і виконує “антироль”, обмежуючи фантазію, творчість і почуття письменників”²⁷.

Взагалі, мода — це спосіб інтерпретації світу, його структуротворчий чинник. Вона виконує певну комунікативну, естетичну й “перетворюючу”, семіотичну функцію й може також розглядатися у проблемному полі аксіології. Як соціально-естетичне явище, саморуйнівна й рухлива модель людської діяльності, вона узагальнює певний досвід суспільної свідомості в розрізі того чи того часового періоду. Маючи свій власний “простір і час”, мода виступає в них своєрідним “пунктом зору” на перспективу (і міру) традиції та естетики заперечення. При цьому мода — явище локальне, обмежене у просторі й часі. Знаючи про свій “кінець”, вона завжди будь-якою ціною поспішає утвердитися. До того ж мода своїми інтонаціями, модуляціями “голосу”, своїм гедоністичним “смаком” несе в собі тріумф перемоги, що виростає з її естетичного потенціалу (звісно, йдеться тут про т. зв. “корисну” моду, хоча будь-яка мода в літературі наділена своєю мірою презумпції доцільності).

В основному моді притаманний досить потужний психологічний аспект: вона володіє *механізмом задоволення /незадоволення*, і саме цей механізм допомагає їй утверджуватися в суспільстві на рівні людської свідомості бодай на якийсь час. Вона передбачає також соціальну, корпоративну *ритуалізованість*, підпорядковану законам уніфікації, що відповідають певним квазіканонам.

Як правило, *літературна мода* стає *артефактом* літературного процесу, набуваючи певної “естетичної пози”.

Очевидно, не може існувати моди на геніальність, талант, на письмо високого класу, однак може бути мода на певні “естетичні хвилі”, стилістичні особливості письма, як-то психологізм, експресіонізм, ліризм, натуралізм тощо, на літературознавчі методології (для прикладу — постколоніальна критика, фемінізм, психоаналіз у нинішньому часі чи свого часу “формальний метод”).

Іноді зміна *моди* залежить від літературно-критичної думки, яка зумовлює певне децентрування існуючих тенденцій, впливаючи на рецептивний механізм соціуму. Вона передбачає, як правило, орієнтацію на сильну особистість, яка бере на себе сміливість зруйнувати старе, усталене й запропонувати нове (нерідко — давно забуте старе як оновлене, *модернізоване колишнє*) або, принаймні, виклично спровокувати пошуки цього нового.

Власне, саме експансія *моди* формує стиль, перецентралізовуючи центральне /маргінальне, долаючи силу опору й дисонанси поступу. Стиль, надметою якого є організація хаосу, перебуває в лоні моди, мода його “виношує” й формує, тоді як тенденція виконує роль центробіжної самого явища моди. Отже, мода, деканонізуючи традицію, постає своєрідним рушієм “дозрівання літератури” в її стилевираженні.

²⁶ Ковалівський А. Віршована полеміка І.Франка та М.Вороного з приводу модернізму // *Нафиси* історії української літератури й критики Миколи Гнатишака (1941), Дмитра Чижевського (1941–49), Андрія Ковалівського (1926). [Фотопринт] — Мюнхен, 1994. — С. 47.

²⁷ Луцишин О. Літературознавча спадщина Івана Франка у ракурсі проблеми національної ідентичності української літератури // *П’ятий* конгрес Міжнародної Асоціації Україністів. Літературознавство. — Чернівці, 2003. — Кн. 2. — С. 159–160.

Тим-то *моду* можна вважати перехідним етапом літератури. З'являючись як певна тенденція, вона відфільтровує цю тенденцію, згущує потік стильових особливостей: очевидно, можна твердити, що мода якоюсь мірою кристалізує стиль.

Зрештою, виокреслюється певна *ієрархія: смак-тенденція-мода-смак-тенденція-стиль-смак*, де *смак* відіграє роль індикатора, який не тільки маркує процес, а й сам піддається впливам, а відтак і змінам.

Якщо розглядати поняття стилю в широкому розумінні цього слова (а саме такий підхід диктує означена проблема), з погляду сенсу існування, як зазначає О.Хмельовський, він є способом виживання людини у світі, бо “стає об'єднуючим і організуючим началом, способом захисту людських спільнот”²⁸. У такому аспекті “*стилеутворююча діяльність*” може розглядатися як “поведінка і організація середовища життєдіяльності людини або групи людей, спрямована на створення відносно стабільного у часі образу їхнього життя як завершеної системи відображення світу”²⁹.

Отже, поняття “*літературна мода*” більше властиве “живому” літературному процесу, тоді як поняття “*тенденція, стиль*” термінологічно активніше працюють в інтерпретаційному полі історії літератури.

Мода, володіючи беззастережним *ефектом Відлуння*, безперечно, продукує учнів, послідовників, епігонів, і в цьому процесі основоположну роль відіграє саме “сила таланту”, довкола якої й обертається ця карусель імітаторів і яка, за І.Франком, індивідуалізовано формує стильові тенденції. Теоретичний зміст епігонства, породженого *літературною модою*, як явища в літературі вельми поширеного чи не в усі історичні періоди її існування, з'ясований недостатньо, як це небезпідставно зазначає Г.Сивокінь: “...Без чітких уявлень про його сутність і зв'язок з явищами і поняттями суміжними (наприклад, з традицією, котру при бажанні теж можна трактувати як епігонство) важко бути певним в історико-літературній аксіології, тим більше – в ситуації сьогочасся, коли тенденції літературного процесу перебувають у фазі становлення і ще не вдається скоординувати їх відносно минулого і ймовірного майбутнього”³⁰.

Цей часовий вектор епігонства – *минуле-майбутнє* – дає певне право визначати “місце його перебування” або функціонування як своєрідне *міжчасся*. Проте явище наслідування, неминуче в літературі, має й інший зміст, вивіреним часом і піднесеним до своєрідного “духовного закону”. “Кожний людиформець творить, беручи на себе імітацію, продуктивне наслідування, щось на зразок *ефекту Відлуння* (курсив наш. – Л.Т.), і заглушуючи таким чином голос того, хто це відлуння породжує, – зазначає Г.-Г.Гадамер. – Це неодмінний закон духовного впливу, і кожний учитель та учень бодай трохи відчував на собі силу і нужду цього ефекту відлуння”³¹.

Однак поява епігонства, найчастіше в його гротесковому вияві – як процес мавпування – не в останню чергу викликана *притягальною силою феномена слави*, що, відповідно, має своїм подальшим віддзеркаленням таку антропологічну проблему, як *самотність /несамотність* митця.

“Слава може розчинити межі самотності, а може й зробити самотність нестерпною, – зазначає Н.Хамітов. – Такою є самотність Мартіна Ідена, розбагатілого та знаменитого. Ствердившись у житті завдяки своїм текстам, він якоїсь миті відчув ілюзорність цього утвердження [...]. Слава породжує переспіви. Знаменитий автор дістає в нагороду десятки і сотні послідовників, які силкуються переймати його манеру та стиль. *Такий замах на самотність* (курсив наш. – Л.Т.) приводить до її збільшення й помноження. Самотність відбивається у безлічі кривих дзеркал, потік її буття позбавляється цілісності і стає роздрібленим, винесеним назовні”³².

²⁸ Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000. – С. 297.

²⁹ Там само.

³⁰ Сивокінь Г. Феномен літературного епігонства: теоретичні грані // У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006. – С. 74.

³¹ Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – С. 21.

³² Хамітов Н. Самотність у людському бутті: Досвід метаантропології. – К., 2000. – С. 200.

У такому відбитті кривих дзеркал жив і працював Григорій Тютюнник — незрівнянний “формотворець” і яскрава особистість. Оточений численними поціновувачами й “наслідувачами”, здіймаючи довкола себе “цілий вихор уваги й цікавості” (Н.Хамітов), він сповна пізнав *граничну самотність* серед тих, хто, здавалося б, розділяв його самотність, розбавляв її людським спілкуванням, а насправді лише уявляв внутрішню кризу письменника, а отже, тільки поглиблював метафізичну суть цієї самотності в Тютюнниковому особистісному вимірі.

Так “мода на Тютюнника”, умовно розсуваючи межі особистої самотності талановитого майстра, обернулася для нього граничним відчуттям ілюзорності сповідуваних життєвих цінностей і завершилася самогубством. Воно відбулося в силовому полі визнання як популярності й визнання як заздощів і, цілком правомірно, набуло статусу бунту проти всього, що намагалися накинути письменникові суспільство й оточення у вигляді сурогатних моделей життя.

Проте, зазначає Н.Хамітов, існують ще “незбагненні, надраціональні і трагічні шляхи успіху геніальних творів, які можуть виходити за межі рекламної легітимації та комунікативної ієрархії...”³³, і таких прикладів слід шукати в явищі українського дисидентства. Безперечно, найяскравішим спалахом такого надраціонального і трагічного успіху стала творчість Василя Стуса.

Існує також одна цікава закономірність, що її можна протиставити епігонству. Якщо *мода* на сучасного письменника створює довкола нього своєрідне *поле тяжіння*, то тривале непомічання чи замовчування зрештою обертається тією ж таки *притягальністю імені*. Досить згадати сімнадцятирічне вимушене мовчання Ліни Костенко, яке тільки помножувало інтерес до її творчості та до неї самої як особистості. Або повільне зростання популярності такого зовсім не масового письменника, яким є Валерій Шевчук, що, зрештою, зумовило *моду* на цього письменника — якщо не у сфері читацьких інтересів, то у сфері дослідницьких — безперечно. Більш-менш “рівне плато” (Е.Фромм) творчого визнання з-поміж шістдесятників судилося хіба що Ірині Жиленко.

Зважаючи на іманентну історичність/темпоральність *літературної моди*, можемо знайти різні періоди її найяскравішого самоствердження, яке завжди відбувається як *злам у суспільній свідомості* й часто охоплює творчі обрії яскравої літературної генерації чи, кажучи ширше, літературного покоління.

Так, українське шістдесятництво ХХ століття як потужний вихлюп нових стильових доміант і тенденцій у лоні пануючої тоді моносистеми соціалізму стало, по суті, законодавцем *літературної моди* в соціокультурному просторі хрущовської відлиги. І саме тому, що було позначене, до речі, все тим же психологізмом, що його на іншому витку літературного поступу і, зрозуміло, у дещо іншій якості вітав І.Франко.

Аби прокласти “місток” між часами, знову зачитуємо І.Франка: “В останніх роках минулого десятиліття на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики”³⁴.

Випадково чи не випадково, але й 60-ті роки ХХ століття також позначені спалахом цікавості вчених до питань нейропсихології, психології творчості, що засвідчили численні наукові праці. Це ущільнення *поля психологізму* можна розглядати як якийсь загальний синхронний дух часу, розкріпачення свідомості та підсвідомості як у науці, так і в художньому мисленні. Проте поширювати на ці сфери людської діяльності поняття *моди*, очевидно, не має підстав; хіба що є сенс вважати, що саме такі *ущільнені поля* зумовлюють появу нових тенденцій, повертаючи розвиток літератури в нове річище.

³³ Там само.

³⁴ Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. — Т. 41. — С. 525.

Слід, однак, зважати на ту обставину, що в період, коли на повний голос заявило про себе українське шістдесятництво, саме поняття *моди* входило в суспільну свідомість здебільшого на рівні ужиткових речей (як-то мода на одяг, меблі тощо — це засвідчує характерне для того часу лайливо-зневажливе слово “стиляги”, яким наділяли людей, котрі чимось вирізнялися з “маси”).

Коли 1963 року в радянському соціокультурному просторі відбувалася дискусія щодо стилю й моди, організована редакцією часопису “Декоративное искусство СССР”³⁵, над цими термінами висів ідеологічний присуд, що кваліфікував їх як “прикмети буржуазного суспільства”, і певні поняття й уявлення, які ми можемо нині достосувати до *моди* в її найширшому значенні, ще не ввійшли не те що в наукову, а й у суспільну свідомість. Однак сам факт такої дискусії — як *формулювання проблеми* — свідчить про потребу в різні часи (надто переломні) актуалізації цього явища.

Певною мірою мода — це посередник “між суспільством і індивідумом, між окремими верствами і групами суспільства. У цьому розумінні великого значення набувають дослідження соціальної психології”, — небезпідставно зазначає В.Ясієвич, наголошуючи, зокрема, на важливій обставині: “В основі моди як усвідомленого явища людського суспільства лежить тенденція культурного та етнічного тяжіння [...] і одночасно тенденція взаємного відштовхування”³⁶. Дослідник цілком слушно вказує на те, що пошуки і знахідки, підслухані в ритмах життя, а часом і передбачені творчою фантазією митців, виливаються в нові засоби і прийоми, які стають “модними” в окремих суспільних і професійних колах і поступово або поширюються на все суспільство, або залишаються неприйнятими, чекають свого часу, історичних умов для втілення в життя”³⁷.

У літературному середовищі *мода* існувала в той час приховано, неомовлено, оскільки суспільством уже було подано сигнал про негативні коннотації цього слова — тим-то артикулювалися переважно поняття стилю, літературних тенденцій тощо. Проте інтерес до цієї теми в українському суспільстві того періоду віддзеркалили популярні тоді “Вечірні розмови” Максима Рильського. Так, в одній із них, “Народ і краса”, письменник артикулював своє зацікавлення цією проблемою через рецепцію книжки російського композитора Метнера “Муза і моди”. Екстраполюючи поняття *моди* (М.Рильський вживає це слово у множині) переважно “на вбрання”, він називає її примхливою й не завжди логічною та акцентує на тому, що вона тільки виграє від “зіткнення із здоровим народним смаком”³⁸.

А вже наступна “Вечірня розмова”, як і було обіцяно напередодні, прибрала назву “Муза і моди”, де автор пояснює, що розуміє “під модами” те, що “має певного часу в певних колах суспільства найбільше і при тому обов’язкове визнання та схвалення, на що люди рівняються і чому підлягають без роздуму...”, і виводить тезу, згідно з якою муза і моди — не тільки “речі полярно протилежні”, а й “одвічні вороги”³⁹. Вкладаючи у свої міркування щодо моди — як “умовної красивості” чи “потворності” — негативний зміст, М.Рильський доходить досить різкого висновку: “Мода ні здоровому глуздові, ні нормальному естетичному смаку не підлягає. А непогано було б, коли б вона хоч трошки уласкавилась...”, оскільки є здебільшого даниною дешевій славі й поганому смакові, вдається до блискіток і брязкотельць. Саме служителям “крику” й “шику”, які вдаються до “звичайнісінького мавпування”, письменник адресує свій вердикт: “Не може бути мода провідником і дороговказом у поезії, в музиці, в образотворчому мистецтві, в театрі”⁴⁰. Стосовно ж моди на одяг, у царині якого письменник залишає за модою право на існування, досить слушно наголошує на збереженні національної своєрідності.

³⁵ Див.: Декоративное искусство СССР: 1963. — №1. — С. 26-35; №3. — С. 13-14; №4. — С. 27-33; №6 — С. 43-44; №10 — С. 12-28; 1964. — №7. — С. 11-12.

³⁶ Ясієвич В. Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг). — К., 1968. — С. 13.

³⁷ Там само. — С. 12.

³⁸ Рильський М. Вечірні розмови // Зібр. тв.: У 20 т. — К., 1988. — Т. 18. — С. 544.

³⁹ Там само. — С. 545, 550.

⁴⁰ Там само. — С. 548, 549.

У такій атмосфері, що її значною мірою формувала мистецька еліта середини минулого століття, сама ж “мода на шістдесятників” існувала *a priori* – усупереч пануючій системі координат.

Однак варто зазначити, що, попри свою боротьбу проти “антиоригінальності”, яка раптом “витикається” з оригінальності, М.Рильський у тих же “Вечірніх розмовах” підтримав молодих і досить оригінальних неофітів – І.Драча, М.Вінграновського та В.Коротича, присвятивши молодій генерації окрему розмову “Батьки і діти”. Їхню яскраву з’яву на небосхилі української поезії, часто епатажну, гучну, викличну, що палко віталася спраглими до перемін шанувальниками художнього слова, він назвав фактом, “якому треба радіти”⁴¹.

Якщо екстраполювати Франків імператив *літературної моди* в середовище українського шістдесятництва ХХ століття в тому його розумінні, що його найперше вживав сам письменник, то передусім мусимо говорити про співвідношення національного/інтертекстуального або, іншими словами, про ті загальні тенденції, що панували в літературному світі, і ті впливи, що до них раз по раз звертається наукова свідомість⁴². У цьому контексті й тема наслідування в середовищі шістдесятників попри весь революційний прорив у художній свідомості не така вже й безпідставна – бодай на теоретичному рівні, як означена проблема⁴³, коли певні тенденції, скажімо, тодішньої прози за окремими параметрами можна асоціювати саме з т. зв. епігонством “західних взірців”, перенесених (свідомо чи несвідомо) на ґрунт національної літератури та національної ментальності.

Стосовно ж правочинності Франкового імперативу *літературної моди* в дискурсі українського шістдесятництва, то передусім маємо говорити про продиктовану часом “моду” на *фоноцентричність* їхньої поезії, розрахованої передусім на читання вголос в аудиторії (звідси – оклична стилістика В.Симоненка, М.Вінграновського, виклична, “зрима”, “картинна” метафорика І.Драча та ін.). У дискурсі шістдесятництва не можна оминати й певної *моди* на *магічний реалізм* – як *духу часу* в соціокультурних національних параметрах або, краще сказати, подальшого розгортання художньої свідомості в силовому полі загальних тенденцій. Не можна заперечити певної “моди” серед шістдесятників (В.Симоненко, І.Драч, М.Вінграновський) і на *космічну тему*, зумовлену самим контекстом доби, її реаліями, ритмом життя.

Інтертекстуальність цього явища має свій *модус узгодженості*, однак згідно з коефіцієнтом імунітету зберігає національні особливості – це забезпечує літературні з’яви від уніфікації. Окрім того, мода зберігає в собі пам’ять про попередників, модифіковану, вкорінену через колективне підсвідоме традицію в тих її моментах, які потрібні для тягlosti естетичних та аксіологічних домінант.

Отже, мода як поняття видоутворююче – амбівалентна й детермінована. З одного боку, вона залежить від соціуму й виконує процесуальну роль своєрідного відгуку на соціокультурні тенденції часу, з другого – формує цей соціум, а в його контексті – і культуру. Функція її більшою чи меншою мірою деструктивно-конструктивна – залежно від обставин та етапів розвитку культури. Вона *діалогічна* стосовно свого опонента – традиції/канону, а тому в основі її лежить креативний концепт конструктивності. Це підтверджується мудрими словами Г.Сковороди: “Мода і світ – то найліпший учитель і найліпша школа з усіх шкіл”⁴⁴.

⁴¹ Там само. – С. 557.

⁴² Див.: *Тарнашинська А.* Новелістичне входження шістдесятників у літературу: орієнтація на західну літературу? // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства.* – 9 вип. Українська література в загальноєвропейському контексті: Матеріали Міжнародної наукової конференції 10–12 жовтня 2005 р., Ужгород. – Ужгород, 2005. – С. 277–282.

⁴³ Там само.

⁴⁴ *Сковорода Г.* Твори: У 2 т. – К., 1994. – Т. 2. – С. 127.

Зарубіжна література

Ірина Коханська

ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕПУТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Е.ХЕМІНГВЕЯ “ПО КОМУ ПОДЗВІН”)

Літературна репутація — поняття наскрізне при осмисленні будь-якого художнього твору чи творчої біографії письменника. Свідомо чи підсвідомо питання про статус книжки, митця, літературного угруповання тощо обов'язково постає перед реципієнтом. Значна кількість творів і літературних біографій забуваються з плином часу, деякі ж мають резонанс у широкому хронологічному діапазоні.

Питання про літературну репутацію певної естетичної одиниці піднімається не лише серед науковців; воно цікавить і широку читацьку аудиторію. Найчастіше пересічний шанувальник літератури звертається до тієї книжки, яка користується популярністю, хоча в художньому плані вона може й не “дотягувати” до “високої” літератури. Однак, незважаючи на те, що літературна репутація — іманентний аспект вивчення будь-якого художнього феномена, в Україні цій проблемі не приділяється належної уваги, про що свідчить, зокрема, відсутність відповідного комплексного монографічного дослідження.

Літературна репутація письменника чи окремого твору формується завдяки реакції зовнішніх інтерпретаторів (ідеться про публікацію рецензій, критичні виступи, цитування тощо) упродовж тривалого часу. Фактори, які конструюють літературну репутацію, — найрізноманітніші. Один із них — успіх у сучасників чи, навпаки, невизнання ними. Водночас російський літературознавець В.Халізов слушно зазначає, що “автор, визнаний сучасниками, — це лише “кандидат” у класики”¹. Тобто такий успіх — ще не запорука подальшої канонізації. За життя письменника чи на момент публікації літературного твору можна лише гіпотетично припустити, яка доля чекає його в подальшому. Скажімо, С.Льюїс щодо роману Е.Хемінгуея “По кому подзвін” у рік його публікації у США висловився так: “цілком можливо, що його [роман] знатимуть і через 50 років, і через 100, імовірно він навіть стане класикою”². На формування творчої репутації впливає і такий фактор, як гучність та ефектність авторської заямки. Що ж до роману Е.Хемінгуея “По кому подзвін”, то його публікація супроводжувалася гострою полемікою, що розгорнулася в середовищі американських літературознавців. Пулітцерівський комітет визнав цей твір кращою книжкою року, але керівництво Колумбійського університету наклало вето на вручення премії. “По кому подзвін” було заборонено в Іспанії, Німеччині та в Радянському Союзі. Усе це, разом узятє, і зумовило неабияку популярність роману в багатьох куточках світу.

Важливе значення у формуванні літературної репутації має також підтримка та заохочення письменників офіційною владою, впливовими суспільними діячами, засобами масової інформації. Цей фактор особливо дієвий стосовно письменників, які творять в умовах тоталітарних режимів, як це було, скажімо, у Радянському Союзі. І все ж, як наголошує В.Халізов, основним фактором стійкої

¹ Халізов В. Теория литературы. Учебник. — М., 1999. — С. 123.

² Hemingway E. Biography>Cuba // <http://www.lostgeneration.com/cuba.htm>.

високої літературної репутації виступає письменницький талант, особистість автора, самобутність і оригінальність його творів, глибина “творчого споглядання” реальності³.

Неабияку роль відіграють також літературні смаки та вподобання, прикметні як для окремого хронологічного відрізка часу, так і для окремої нації чи країни. Як слушно зазначає представник школи рецептивної естетики Г.Р.Яусс, літературний твір – “не монумент, який монологічно сповіщає про свою позачасову сутність, а партитура, розрахована на постійно оновлюване сприйняття”⁴. Кожна генерація й кожна нація програє цю партитуру по-своєму, керуючись як власне літературними, так і позалітературними чинниками. Сучасники письменника можуть високо цінувати його творчість, нащадки ж вважати маловартісною. І навпаки: до “золотого фонду” літератури може увійти твір давно покійного автора, до якого його сучасники були абсолютно байдужі. Приклад цього – творчість американського прозаїка, сучасника Е.Хемінгуея, Ф.С.Фіцджеральда. Останні дні життя він провів усіма забутий, хоча за кілька років до смерті написав знакову для свого “втраченого покоління” книжку “Великий Гетсбі”. Проте щойно затихли поминальні дзвони, як літературна популярність письменника й тиражі його книжок різко зросли.

По-різному може сприйматися творчий спадок автора на батьківщині й за кордоном. Скажімо, серед співвітчизників Е.Хемінгуея найпопулярнішими були його перші романи та збірки оповідань: “І сходить сонце”, “Прощавай, зброе!”, “У наш час”, “Чоловіки без жінок”. У радянській Росії та в Україні гомогенно аксіологічну першість здобула творчість Хемінгуея пізнішого періоду. Це верифікується хронологією українських перекладів. Перший із них (п’єса “П’ята колона”), що з’явився 1957 року (у США – 1939 р.), – найслабший, за визнанням самого автора, серед його творів. Наступний український переклад, здійснений 1961 року, – роман “За річкою, у затінку дерев” (у США побачив світ 1950 р.). На думку американської літературної критики, це найневдаліший роман Хемінгуея. “По кому подзвін” українською мовою публікується 1969 року, тоді як у США він побачив світ 1940 року.

Іншим прикладом дивергентного національного сприйняття певного літературного феномена може слугувати наступний факт із творчої біографії Хемінгуея. У 70-х роках у США спостерігається літературно-критичне забуття роману “По кому подзвін”, натомість в Україні саме тоді з’являються дослідження цього твору Т.Денисовою, Ю.Лідським, Д.Затонським та ін. На сьогодні ж його популярність у США зростає, чого не можна сказати про Україну, де після краху радянської імперії роман “По кому подзвін” майже не досліджувався.

Як бачимо, ієрархічні конструкції літературних репутацій – надзвичайно нетривкі споруди. Вони модифікуються, а іноді й деформуються з плином часу та зі зміною локусу, зазнають перманентної ревізії. Кожне покоління й кожна національна література по-своєму оцінює літературну спадщину того чи того автора. Перед дослідником же стоїть завдання проаналізувати всі локально-темпоральні зрізи й означити загальну літературну репутацію певного естетичного феномена, яка, варто зазначити, буде дієвою лише для хронотопу “тут і зараз”, адже для наступного покоління чи для сусідньої національної літератури цей висновок виявиться позбавленим будь-якої релевантності.

Е.Хемінгуей, одна з найхаризматичніших постатей в історії світової літератури, знаний передовсім як корифей американської великої та малої прози. Світову славу майстра утвердили романи “І сходить сонце” та “Прощавай, зброе!” 45 років минуло після смерті письменника, але його книжки й далі користуються популярністю, тоді як твори багатьох його сучасників, скажімо, Дос Пассоса, припадають пилом на бібліотечних полицях. Хемінгуєївська проза наділена якоюсь

³ Хализев В. Цит. праця. – С. 139.

⁴ Дранов А. Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С. 134-135.

позачасовою здатністю впливати на людину безвідносно до її віку чи національності.

У вітчизняному літературознавстві ранній період творчості одного з найбільш знаних поза межами США авторів досліджений достатньо ґрунтовно⁵. Що ж до творчості пізнішого періоду, то вона висвітлена лише фрагментарно, а то й зовсім не репрезентована. Поза увагою залишаються також твори, опубліковані після смерті письменника: романи “Острови в океані”, “Райський сад”, “Марево”, книжка спогадів “Свято, що завжди з тобою”, трактат про бій биків “Небезпечне літо”, оповідання про Ніка Адамса тощо. Деякі з них до сьогодні не перекладені українською мовою.

Роман “По кому подзвін” вийшов з-під пера Е.Хемінгуея, коли той перебував у зеніті слави – 1940 року. На батьківщині автора твір оцінили високо. Кількість ейфорійних відгуків і блокбастерський розпродаж перевищили будь-які сподівання. Клуб кращої книжки місяця назвав “По кому подзвін” кращою книжкою за жовтень і замовив 100000 її примірників. Приблизно таку ж кількість надрукувало й видавництво Скрібнерса. Через тиждень після публікації сотні книжкових магазинів по всій країні надіслали повторні замовлення – удвічі, а то й утричі більші, ніж попередні. Клуб кращої книжки місяця збільшив своє замовлення до 200000 примірників, а у видавництві Скрібнерса “По кому подзвін” перевидавали тричі (загалом 360000 примірників). До кінця 1940 року було продано 189000 примірників, а за півроку – 491000. Через три дні після публікації книжки право на її екранізацію було продано кінокомпанії Парамант Пікчерс за астрономічну на той час суму – 150000 доларів. Більшість американських критиків назвали роман найкращим серед творів Хемінгуея, наголошуючи на вмінні автора глибоко проникнути в суть і політичних аспектів війни, і романтичних стосунків, і характеру іспанців⁶. У матеріалі М.Маршал, уміщеному в “Нейшн”, зазначається, що згаданий роман визначив нові, вищі стандарти для письменників у плані створення образів, діалогів, відображення почуттів. Авторка статті переконана, що поганий присмак, який залишився у читачів “П’ятої колони”, тепер розвіявся, і хоча Хемінгуей не повністю висвітлив “глибоке соціальне значення іспанської громадянської війни”⁷, навряд чи буде ще написана така яскрава і хвилююча історія кількох людей, які брали в ній участь. Щоправда, критики лівого спрямування вважали, що Хемінгуей зашкодив справі Республіки, звинувачуючи там, де мав би обороняти, оприявнивши безлад і хаос, що панували в лавах республіканських комуністів, безвідповідальність генералів і ту жорстокість, до якої вдавалися республіканці. На думку цих літературознавців, у романі недостеменно висвітлено політичну ситуацію в Іспанії, хибно потрактовано роль Радянського Союзу в громадянській війні, спотворено образ генерала Андре Марті та іспанського народу. М.Волф, командир батальйону Лінкольна в Іспанії, розчарований книжкою, назвав Хемінгуея “туристом в Іспанії”⁸. Особливо обурило Волфа відразливий портрет Пасіонарії – жінки, яка була символом республіканської армії. Д.Макдональд у статті в “Партізан Рев’ю” з докором пише, що селяни в романі настільки деполітизовані, що їхня боротьба

⁵ Див.: Лидский Ю. Творчество Э.Хемингуэя. – К., 1978; Денисова Т. Эрнест Хемингуей. Життя і творчість. – К., 1972; Денисова Т. І знов про Хемінгуея... // Рад. літературознавство. – 1989. – №7. – С. 44-47; Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. – К., 2002. – С. 8-80; Денисова Т. Післямова // Хемінгуей Е. Твори: У 4 т. – Т. 3. – К., 1981. – С. 654-659; Денисова Т. Післямова // Хемінгуей Е. Фієста. По кому подзвін. Романи / Перекл. з англ. М.Пінчевський. – К., 1985. – С. 507-517; Затонський Д. Искусство романа и ХХ век. – М., 1973. – С. 319-361; Затонський Д. “Дзвін” поміж творів Ернеста Хемінгуея // Хемінгуей Е. По кому б’є дзвін / Перекл. з англ. М.Пінчевського. – К., 1969. – С. 489-507; Затонський Д. Эрнест Хемингуей // Хемингуей Е. Прощай, зброе! Старий і море. Оповідання / Перекл. з англ. В.Митрофанов. – К., 1974. – С. 5-21; Яремчук Н. Хемінгуей і Гончар: взаємодія художніх систем. Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2003; Чикирис Н. Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі ХХ століття (рецепція і типологія). Автореферат дис. ... канд. філол. наук – Тернопіль, 2005.

⁶ Цит. за: Reynolds N. Hemingway: the final years. – New York; London, 1999. – P. 32.

⁷ Цит. за: Baker C. Ernest Hemingway. A life story. – NY, 1969. – P. 354.

⁸ Rhine J.B. He remembers Papa // <http://www.salon.com/books/feature/1999/07/14/papa/index.htm>.

на боці лоялістів, а не заколотників, здається просто випадковістю. Консеквентно їхнє протистояння фашистській агресії редукується до масштабу пригодницької історії. На думку критика, відсутність належної інтелектуальної та моральної підготовки автора до роботи з такою темою призвела до того, що йому не вдалося створити реальної картини громадянської війни в Іспанії. Невдалий вважає Д.Макдональд і внутрішні монологи головного героя, і сентиментальну історію кохання. Стосовно Джордано він доходить висновку, що на цьому образіві позначилася політична наївність автора⁹.

Гостра полеміка, що розгорнулася у середовищі американської критики, лише додала популярності вже й так відомому творові. Після того, як емоції дещо вгамувалися, почався новий, ґрунтовніший етап його вивчення американськими літературознавцями. Дослідники 1940-х років схилились, як зазначає Т.Гоулд, до реалістичних і символічних інтерпретацій роману. У 50-х спостерігається зацікавлення біографічними прочитаннями книжки та феноменологією “хемінґуєвського героя” й “героя кодексу”. У 60-х на авансцену виходять міфологічні прочитання, критики зосереджують увагу на проблемі суїциду. 70-і роки позначені зниженням інтересу до роману, а у 80-х популярність його знову зростає й не спадає впродовж 90-х¹⁰. На сучасному етапі творчість Хемінґуєя ґрунтовно досліджує Ш.Е.Муеллер, у праці якого простежується еволюція політичних поглядів письменника¹¹; Е.Лерман робить спробу інтегрувати маскуліні атрибути у світ його жіночих персонажів¹²; М.Сугіяма трактує поведінку хемінґуєвських героїнь через поняття репродуктивних утисків та відповідних їм адаптацій¹³; Т.Гоулд порівнює опублікований варіант роману з рукописним¹⁴; Ч.Фрегосо прагне розвіяти міф про Хемінґуєя як про шовіністичного жінконеависника¹⁵; С.Квон досліджує бумеранговий ефект насильства в житті і творчості Хемінґуєя¹⁶; М.Отт постулює релевантність стадій знайомства Хемінґуєя з Гольфстрімом як для генезису його стилю, так і для змін у його філософській перцепції світу природи¹⁷; В.Лепший пропонує інтертекстуальне прочитання творчого доробку Хемінґуєя та Гейнса¹⁸ з метою виявлення авторських концепцій щодо проблем генерацій. Ареал цих студій — ще одне підтвердження відродження популярності роману “По кому подзвін” після часткового забуття його в 70–80-х роках.

У Радянському Союзі публікацію перекладу роману “По кому подзвін”, здійсненого 1940 р., було заборонено. Причини цього докладно аналізує О.Рубашкін у статті “Эрнест Хемингуэй и ЦК ВКП(Б)”¹⁹. Як стверджує критик, посилаючись на документи та постанови ЦК Компартії, у січні 1941 року працівники ЦК ВКП(б) були залучені до обговорення проблем, пов’язаних із виданням у США згаданого твору. Їхні думки підсумував заступник керівника управління пропаганди та агітації ЦК ВКП (б) О.Пузін у документі, адресованому секретарю ЦК ВКП (б) А.Жданову: публікація та обговорення роману — недоцільні. Такий вирок був зумовлений недостеменним, із погляду провідних діячів компартії, зображенням постаті Андре

⁹ Див.: Gould T. “On the basis of humanity”: Hemingway’s *For Whom the Bell Tolls* manuscript revisions. — University of North Carolina, 1998. — P. 54.

¹⁰ *Ibid.* — P. 55-56.

¹¹ Див.: Mueller Ch.A. A journey into the heart of man: Hemingway’s humanitarian individualism. — Bowling State University, 1997.

¹² Див.: Lerman A.S. Hemingway and The feminist critique: misreading and ignoring the complicated women. — University of Kansas, 1997.

¹³ Див.: Sugiyama M.S. Feminine nature: an evolutionary analysis of Hemingway’s women characters. — University of California, 1997.

¹⁴ Див.: цит. праця.

¹⁵ Див.: Fregoso Ch.L. The untold story: reconstructing the history of the Hemingway hero(ine) at war. — California State University, 1998.

¹⁶ Див.: Kwon S. Ernest Hemingway: degeneration through violence. — The City University of New York, 1999.

¹⁷ Див.: Ott M.P. A sea change: the Gulf Stream and the transformation of E.Hemingway’s style: 1932–1952. — University of Hawai’i, 2002.

¹⁸ Див.: Lepshy W. Of fathers and sons: generation conflicts and literary lineage — the case of Ernest Hemingway and Ernest Gaines. — Louisiana State University, 2003.

¹⁹ Див.: Рубашкин А. Эрнест Хемингуэй и ЦК ВКП(Б) // *Нева*. — 1999. — №7. — С. 203-206.

Марті, висвітленням переваг демократичної ідеології над комуністичною. За чутками, які наводить у монографії Б.Гіленсон, кінцевий вирок виніс сам Сталін: “Цікаво. Друкувати не можна”²⁰. О.Рубашкін, проте, схиляється до думки, що доля роману вирішувалася не на такому високому рівні, а на рівні секретарів ЦК Жданова і Щербакова, про що свідчать і наведені ним документи.

Понад 20 років твір Е.Хемінгуея пролежав у спецсховищах КДБ. 1962 року було здійснено “службове” видання роману (кілька десятків примірників) і лише 1968 року, коли втручання влади в літературні процеси значно редукувалося, його було опубліковано в Росії, а 1969-го — в Україні, щоправда, в обох випадках із купюрами. Перекладач, очевидно, мав на меті “перекроїти” твір на радянський лад, прилаштувати його до сприйняття радянським читачем.

Купюри та парафрази в радянських виданнях роману зумовили обскурантизацію авторської ідейно-естетичної концепції. Найбільші втручання у смисловий континуум твору спостерігаються на рівні ідеології, релігії, моралі та етики. Купюруванням та парафразуванням ідеологічного контексту досягається девальвація нонконформістської позиції Хемінгуея щодо політики Радянського Союзу, методів ведення війни в Іспанії, провідних військових діячів, комуністів, росіян; як наслідок постає “соціологізована інтерпретація, спотворена під тиском влади”²¹. Аберації в релігійній сфері мали на меті показати героїв роману, а водночас і самого автора, більшими атеїстами, ніж вони були насправді.

Як уже зазначалося, у 60–80-х роках роман “По кому подзвін” аналізується в багатьох статтях, монографіях. Здійснюється вдумливий аналіз його стильових особливостей, структурної архітекτονіки, наративних прийомів та світу персонажів. Проте при висвітленні ідейно-політичного спрямування твору дався взнаки партійний вишкіл радянських науковців. До аналізу часто залучалися не лише естетичні критерії, а й політичні, історичні тощо. Саме тому всі радянські дослідники врешті-решт доходили спільного висновку: Хемінгуеєві не вдалося повністю зрозуміти суспільно-історичний зміст війни в Іспанії, побачити перспективи антифашистської боротьби народів.

Науковці 80-х років теж усе ще обережно формулювали свої судження стосовно книжки, проте, якщо скористатись одним із найпростіших способів визначення популярності — кількісним, то отримаємо вражаючі результати. Саме впродовж згаданого десятиріччя роман перевидається в СРСР десятки разів і розходиться шаленими накладками. Зокрема, 1982 року він публікується у третьому томі чотирьохтомного московського видання творів письменника (200000 примірників), 1984-го — окремою книжкою в Москві (30000 примірників) і разом із сценарієм до документального фільму “Іспанська земля” — у Мінську (300000 примірників); 1985-го — в Елісті накладом 100000 примірників; 1986-го — в Алмати разом із творами “Прощавай, зброє!” і “Старий і море” (50000 примірників), в Орджонікідзе (разом з оповіданнями) накладом 80000 примірників, у Ставрополі окремою книжкою (150000 примірників) і в Кишиневі разом з оповіданнями та повістю (200000 примірників); 1987-го року — у Томську разом із “Фієстою” та хемінгуєївською промовою “Письменник і війна” накладом 100000 примірників, у Фрунзе разом із романом “Прощавай, зброє!” і повістю “Старий і море” накладом 352000 примірників і у Воронежі окремим виданням накладом 100000 примірників; 1988-го року — у Москві разом із “Святом, яке завжди з тобою” (700000 примірників); 1989-го — у Горькому окремою книжкою накладом 150000 примірників.

У 80-х роках твір Е.Хемінгуея заповонив і Україну. 1989 року Т.Денисова навіть зазначала: створюється враження, що “хоч скільки було б видано книжок Ернеста Хемінгуея, їх розкуплять”²².

У 90-х роках ХХ ст., у період колапсу іделогічно-кон’юнктурного диктату, творчість Хемінгуея почали перепрочитувати та переінтерпретувати. Нові

²⁰ Цит. за: Гіленсон Б. Эрнест Хемингуэй. — М., 1991. — С. 146.

²¹ Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. — Тернопіль, 2006. — С. 109.

²² Денисова Т. І знов про Хемінгуея... — С. 45-46.

підходи (зокрема типологічні зіставлення доробку американського прозаїка та українських письменників) дали змогу виявити спільні корені вітчизняного й заокеанського трагізму, бо “з’ясувалося, що ми, вирощені й виховані у беззастережній вірі в те, що йдемо правильним шляхом, заведені на манівці, загнані у глухий кут”²³. Стосовно переоцінки роману “По кому подзвін”, то процес цей виявився досить млявим. Фактично твір знову опинився на периферії, хоча саме він з усього доробку Е.Хемінгуея найбільше потребує очищення від ідеологічних нашарувань, має право бути осмисленим із перспективи сучасності й виданим у повному обсязі.

м. Кременець



²³ Там само. – С. 46.

Мирослава Крат

ВАЦЛАВ ГРАБ’Є: “...Я ЛИШЕ ОБШАРПАНИЙ СПІВАК БЛЮЗІВ”

Чеська література на зламі 50–60-х рр. ХХ століття була позначена певним звільненням від ідеологічного та цензурного тиску: похитнулася роль соціалістичного реалізму як єдиного творчого методу, помітним стає поступовий відхід від штучної патетики, більше уваги приділяється внутрішньому світу особистості.

Відбуваються важливі зміни і в періодиці: розширюється тематика публікацій існуючих видань, а також з’являються нові, зокрема журнал “Світова література”, що відіграв визначальну роль у поновленні контактів чеської літератури зі світовою – поживляється її інтерес до європейських філософських і літературних напрямів, зокрема екзистенціалізму, утверджується так званий антироман, театр абсурду, виникає таке явище, як конкретна поезія, художня творчість на межі літератури та образотворчого мистецтва. Чеська література початку 60-х рр. зазнає впливу культури американського “розбитого покоління”: популярними стають твори Дж.Керуака, А.Гінзберга та Л.Ферлінгетті.

Також варто наголосити на появі в цей період так званих театрів малих форм, що своєю камерністю, природною неофіційною атмосферою створювали умови для творчої активізації молоді (празький клуб “Редута”, поетична кав’ярня “Віола” та ін., в яких популярності набуває джазова поезія).

У літературу приходять молода генерація, що орієнтувалася на здобутки сучасного їй світового культурного процесу. Після спроб створити “нового соціалістичного героя” вперше увагу письменників привертають ті сторони суспільного життя, які раніше замовчувалися. Творчість молодих, серед яких були А.Броусек, І.Верніш, З.Гейда, П.Кабеш, П.Шрут, Й.Шкворецький, В.Стиблова, Б.Грбал та, зокрема, В.Граб’є, вирізнялася експериментальністю, різноманітністю стилів.

Вацлав Граб’є народився 13 червня 1940 року в містечку Лоховіце-на-Бероунську в родині залізничника. У 1954–1957 роках навчався в середній школі в місті Горжовіце. Маючи надзвичайні музичні здібності, ще під час навчання у школі виступав з аматорським джазовим оркестром. На цей період припадають і перші літературні спроби В.Граб’є (окремі його вірші публікувалися в районних газетах Бероунська).

Навчаючись у педагогічному інституті у Празі (1957–1961), В.Граб’є студіював історію чеської мови. Не залишав він і занять музикою: чудово грав на кларнеті

та альт-саксофоні, освоїв гру на скрипці та фортепіано, удосконалював джазову майстерність у студентському оркестрі “Lady Day”, співпрацював із професійними колективами, відвідував джазові вечори, наприклад, у клубах “Редут” і “Спалена вулиця”. Багато часу присвячував В.Граб’є літературі: читав Л.Ферлінгетті, В.Маяковського, Й.Кайнара, В.Голана. Потрапивши до армії (так і не закінчивши навчання в інституті), юнак не залишає заняття літературною творчістю. У журналі “Чехословацький солдат” друкуються його поезії “Пригадалися твої руки”, “Військовий шпиталь”, “Сьогодні вже рік”. У Літомержіцях виходить його оповідання “Гарячка”, датоване 22 грудня 1962 року (пізніше опубліковане в часописі “Дике вино”).

Після служби в армії В.Граб’є працював освітлювачем у “Віолі”, бібліотекарем у міській бібліотеці, вихователем в інтернаті, співпрацював із часописом “Обличчя”. 1964 року тут публікуються його статті про поезію, репортаж “Тридцять одна ніч, або Записки з живого дому”, вірш “Мить” і оповідання “Шляхом-бездоріжжям”.

Важливу роль у житті юнака й далі відіграє музика. “Коли я закінчував нічну зміну в мулярів... тішив себе думкою, що з обіду аж до ночі буду грати на кларнеті. Довгі і безкінечні години граємо, коли раптом приходить мить, і впускаєш до інструмента душу”¹. У супроводі джазового оркестру В.Граб’є читав власні вірші у клубі “Олімпік”, у “Редуті” та в поетичній кав’ярні “Віола”. Останніх півроку життя він працював учителем у середній школі Праги. Учителем був своєрідним, але улюбленим, “...за сучасними методами вчив дітей чеської мови і літератури, а тому конфліктував із членами учительського колективу...”²

Життя поета обірвалося 5 березня 1965 року. Його тіло знайшли на кухні квартири, в якій мешкав. За висновками судово-медичної експертизи, В.Граб’є помер унаслідок нещасного випадку – від отруєння газом. “Я добре знаю, що він опалював кухоньку, в якій мешкав, запалюючи газові пальники на плиті, [...] забув і одного не запалив! І в п’ятницю рано, коли він лежав там одягнений, три пальники горіли, а з одного виходив газ...”³ – згадує про цю трагедію П.Скарлант.

Після трагічної смерті поета поширилися чутки про те, що він добровільно пішов із життя. У некролозі, надрукованому в часописі “Обличчя” 1965 року, Р.Матис, чеський літературний критик, відверто висловлює думку про можливість суїциду⁴. Як зазначає П.Скарлант, Вацлав Граб’є “...вирізнявся не лише волелюбністю, загостреною увагою до життя, а й, основне, природністю, невимушеністю, які були в його рухах і поведінці. Він ніколи не робив розрахованих жестів...”⁵

Поет пішов із життя несподівано, на початку творчого шляху, так і не видавши жодної збірки віршів. Його літературний доробок невеликий: це поезії, пісенні тексти, одне оповідання та драматичні фрагменти. Про весь обсяг творів письменника сьогодні можна лише робити припущення, адже багато з них лишилися в рукописах, що переходили з рук у руки в колі друзів та знайомих і, зрештою, загубилися.

Перша збірка поезій В.Граб’є під назвою “Stop-time” була укладена М.Коваржиком і видана 1969 року. Видавництво “Melantrich” 1977 року випустило збірку “Блюз в синьому та білому”. До збірок “Чорне небо над містом” (1985), “Блюз для шаленої дівчини” (1991) та “Блюз / поезії” (1995), “Блюз” (1999) увійшли всі відомі поезії, що містяться у виявлених дослідниками рукописах В.Граб’є.

Літературний спадок В.Граб’є належить до оригінальних явищ молодого чеської літератури початку 60-х років. На думку М.Коваржика, твори цього поета “залишаться, і молодь буде повертатися до нього навіть тоді, коли мине техасова манія...”⁶

¹ Skarlant P. Věk slasti. – Praha, 1977. – S. 35-36.

² Machulková I. Poznámka k V.Hrabětovi // Taneční hudba a jazz. – Praha, 1967. – S. 194.

³ Peterka J. Úplně zbytečná legenda // Literární měsíčník. – 1978. – č. 7. – S. 120-121.

⁴ Matys R. Za Václavem Hrabětem // Tvář. – 1965. – č. 4. – S. 39.

⁵ Skarlant P. Věk slasti. – S. 99.

⁶ Kovářik M. O Máchovi v texaskách // Průboj. – 29.2.1968. – S. 3.

В.Граб'є називають празьким бітником, адже він поклав початок традиції літератури “розбитого покоління” в Чехії і продовжив лінію розвитку джазової та блюзової поезії, зумівши поєднати набутки модерної американської літератури з традиціями літератури європейської.

Блюзова традиція існує в чеській літературі як одна з найпродуктивніших форм модерної ліричної поезії. Скажімо, у 30-х роках вона присутня у творчості В.Незвала, Е.Ф.Буріана, Й.Кайнара.

Наприкінці 50-х — на початку 60-х років ХХ ст. з'являються твори, написані під впливом джазу, зокрема пісні Ї.Шлітра та Ї.Сухого. У 1960—1969 рр. виходить збірник “Танцювальна музика та джаз”. Окрім статей, присвячених музичній тематиці, тут розміщено тексти блюзових пісень (Ї.Шлітр, Ї.Сухий, Ї.Горжец). Є тут і поезія на джазові мотиви Інки Махулкової, Владіміра Медека, Іво Брожка, Карла Обушка; 1963 року опубліковано “Блюз про смуток електрокаміна, що згасає” та “Мала монашко” В.Граб'є, а наступного року надруковано його “Блюз пам'яті Володимира Маяковського”.

Молоді автори, чия творчість була інспірована зацікавленням джазовою поезією, об'єднувалися навколо поетичної кав'ярні “Віола” у Празі, що відіграла в культурному житті Чехії таку ж роль, як і джазові клуби Сан-Франциско в культурному житті США. Чеський мистецтвознавець А.Броусек у статті “Кому належить “Віола” зазначає: “Поетичне кабаре має дуже широку й амбітну концепцію щодо свого функціонування. Воно не бажає бути звичайним різновидом театру поезії. Власне, зовсім не хоче бути театром. А прагне бути поетичною кав'ярнею, цілим культурним осередком, основою для того, щоб тут могли зустрічатися глядачі з декламаторами та поетами, прагне створити тут активну творчу атмосферу”⁷.

До “Віоли” приходили багато молодих авторів, переважно початківців, яких приваблювала можливість почути оцінку власних творів від сучасників. Звісно, джазова поезія, що звучала в кав'ярні, була різної літературної вартості. Імена деяких авторів так і залишилися відомими лише вузькому колу слухачів, але В.Граб'є вирізнявся серед них своїм неординарним талантом. Його поезія, створена для декламування й виконання в супроводі джазової музики, легко сприймалася на слух і запам'ятовувалася.

Граб'є жив джазом і поезією, наслідком чого і стала літературна творчість, в якій поєднувалися обидві грані його таланту. Цей синтез — прикметна ознака не лише віршів, а й способу життя поета. Свідченням того, що В.Граб'є справді жив джазом і розумів його, служить репортаж із “Віоли” “Тридцять одна ніч, або Записки з живого дому”. Відтворюючи в ньому атмосферу поетичної кав'ярні в часи її розквіту, Граб'є виявляє неабиякий талант спостерігача. Його оцінка тодішньої музичної продукції досить кваліфікована: “Джаз у “Віолі” — не лише музична заставка, привабливість якої має забезпечити нагромадження поезії, а й самобутнє художнє явище, що, поряд із поезією, не мусить потерпати від комплексу меншвартості... Без перебільшення можна сказати, що у “Віолі” в середньому звучить більше хорошого джазу, ніж на всіх чехословацьких радіостанціях разом узятих...”⁸

Вплив джазу (і музики взагалі) на поезію В.Граб'є можна розглядати в кількох аспектах. У багатьох віршах цього автора зустрічаються імена джазових музикантів (Б.Сміт, М.Девіс, Л.Гулан), а також майстрів класичної музики (Бах, Гендель, Бетховен), назви музичних інструментів (орган, тромбон, барабан, труба, контрабас, банджо), музичні терміни (зокрема в назвах поезій): “Stop-time”, “Мадригал”, “Bourre D-dur”, “Jam-session”, “Jam-session з Ф.Геллнером”, “Блюз для шаленої дівчини”, “Блюз пам'яті Володимира Маяковського”, “Reduta blues” та ін.

Звісно, такі назви були не випадковими, а безпосередньо пов'язаними зі змістом.

⁷ Brousek A. Komu patří Viola // *Divadlo*. – 1963 – č. 10. – S. 84.

⁸ Hrabě V. Horečka. – Praha, 1991. – S. 22-24.

Оскільки поняття “jam-session” можна пояснити як зустрічі музикантів із різних гуртів та оркестрів, під час яких виконується імпровізований джаз, то, скажімо, заголовок поезії “Jam-session” цілком відповідає її змістові: автор створює картину несподіваної зустрічі Й.-С.Баха із сучасними музикантами:

Дограв, допив, попрощався. Сказав: “Уже час повертати.
Уранці мушу бути знову класиком. Заплатить цю витрату.
А як будуть лякати вас КРАСОЮ, з якої сиплеться прах,
Скажіть, що за каву тут грав з вами Бах!”*

Кілька поезій В.Габ’є мають назву “Блюз”, і хоча автор не дотримується в них блюзової форми, але переймає від блюзу його настрій, його смуток:

...Чуєте Музика
Як теплий вітер
Над тілом солдата що загинув у безглуздій війні...

...Чуєте Спітнілі пальці
починають
хорал про задимлені зали про білі курні дороги
про роки героїну і смутку
про роки голоду викинутої надії
про дівчину з Алабами про дітей з Літтл Року
Грає труба Високим тоном іскряться
кучугури
секунд днів і років...

...Це блюз
 (“Блюз пам’яті Володимира Маяковського”).

Мелодія блюзу дає можливість поетові, який повертається з армії до рідного міста, висловити власні почуття, розкрити свій внутрішній стан.

...Схожі на літературу безкінечно однаково ридають трамваї	склянка чогось гарячого і один ром прекрасна пані Так тепер виглядає місто куди я нарешті повертаюся (“Блюз про смуток електрокаміна, що згасає”).
Медові грона винограду екіпажі антикварних кохань	

У деяких віршах В.Габ’є ототожнює себе з образом джазового музиканта, що виражає себе через музику:

...а ти думаєш про її сльози в холодному брудному парку
і як тобі нарешті пощастило
хоч раз заграть те соло в St. James Infirmary
так як слід...
 (“Декілька тонів”)

або:

Я ніколи не був чимось іншим ніж обшарпаним співаком блюзів...
 (“Сім троянд із домішком антибіотиків”).

* Тут і далі переклад мій. – М.К.

У джазових jam-session'ах велику роль відіграє імпровізація, що розвиває основну тему. В.Граб'є, освоївши цей принцип, послуговується ним у поезії. Прикладом може служити вірш "Reduta blues". Основний елемент структури його першої частини — рядок "шукаю тебе". Він повторюється, але щоразу обігрується по-іншому, варіюється:

Шукаю тебе
в місті розпеченому ополудні
в місті що згорнулося клубочком ночі (часове визначення. — *М.К.*)
Шукаю тебе
в цьому місті
розкопаних вулиць прекрасних пивних кохань... (визначення місця. — *М.К.*)
...Шукаю тебе
можливо
це смішно
наївно та безнадійно... (оцінка всієї ситуації. — *М.К.*)

Після довгого, майже уїтменівського, переліку темп мелодії пришвидшується, поступово переходячи з мінору на мажор:

...Але граю
і думаю що це не безнадійно
бо крізь піт і дим цигарок
чую за спиною барабан
що нерівними хрипкими ударами вибиває
хвалу вічному
пошуку

У віршах В.Граб'є намагається поєднати естетичну специфіку слова та музики. Мелодія, її гармонія і ритм проникають у свідомість слухача швидше, цілісніше, ніж друковане слово: звідси — легший шлях до розуміння суті вірша. Поет прагнув "озвучити" слово, щоб воно могло донести до читача всі відтінки, тони та півтони, усю багатогранність внутрішнього світу ліричного героя.

Вірші В.Граб'є, який уявляв себе "обшарпаним співаком блюзів", створені для живого слова. Вони живуть не лише літературним життям, а й зближують поета з публікою.

Сам В.Граб'є свідомо зараховував себе до бітників, навіть особисто зустрічався з А.Гінзбургом. У 1964 році в журналі "Обличчя" він друкує свій репортаж "Шляхом-бездоріжжям", написаний, безперечно, під впливом роману Дж.Керуака "На дорозі"⁹. "Зв'язок між провінційними трубадурами, бітником Віллоном, з одного боку, а з другого — хоча б з Керуаком і Гінзбургом — очевидний. До того ж, думаю, що Маха під час своїх походів із Літомнержіц до Праги і навпаки також іноді зупиняв якогось фірмана, що, звичайно, не увійшло до літератури. Основою "чистого" автостоупу служить бажання блукати. Випадковість, що дарує відчуття свободи..." — пише Граб'є в репортажі. Інспірація культурою бітників тут незаперечна, але бітницьке розуміння відносин між окремим індивідом і суспільством принципово різниться від життєвої позиції чеського автора.

Хоч В.Граб'є і стилізує себе, за прикладом бітників, до образу волоцюги, блазня, але відмежовується лише від міщанського прошарку¹⁰, засуджує філістерський життєвий лад — "життя по секторах"¹¹, "демократію дядечок"¹²,

⁹ Hrabě V. Cestou necestou // Tvář. — 1964. — č. 9-10. — S. 75-79.

¹⁰ Pelc J. Doslov ke sbírce // Hrabě V. Blues v modré a bílé. — Praha, 1977. — S. 85.

¹¹ Hrabě V. Blues. — Praha, 1999. — S. 144.

¹² Там само. — С. 162.

у віршах поета виразно звучить незгода з обивателями, які підносять гроші та кар'єру до рівня вищих життєвих цінностей. Він негативно ставиться до комерціалізованої творчості, і поезії зокрема:

...це не тост
за ваше здоров'я
Пастухи поезії
Двірники метафор... ("Пролог")

...Дивлюся
як блазнює блюз
за гроші
...дивлюся
як його вчать лепетати і канючити: "За скільки? За скільки?"
("Сім троянд із домішком антибіотиків")

Бітники ж стоять відособлено від суспільства, не зважають на життєві реалії, вони усвідомлюють свою самотність і вважають її нормою. Я.Пелц у передмові до збірки В.Граб'є "Блюз у синьому та білому" стверджує, що бачення навколишнього світу поетом не пасивно розпорошене, а, навпаки, спрямоване на активне сприйняття суспільних явищ. В.Граб'є не вважає за доцільне ідеалізоване відмежування від соціуму¹³.

Цікава з цього погляду розмова В.Граб'є з А.Гінзбургом, що відбулася 1964 р.:
"Гінзбург: Поетові, як це розумію я, потрібно знайти спосіб, як передати свідоме й несвідоме. Він прагне знайти відповідну тотожність... Поки що шукаю відповідь на питання: "Хто я?"

Граб'є: Людина — це також складова частина суспільства, яке її оточує. Ми за щось вболіваємо, а свобода без соціальної справедливості нічого не варта. Мені, наприклад, подобається Кастро, хочу, щоб він виступив у моєму вірші, пишу про нього, я готовий про щось говорити, я готовий про щось мовчати; світ, в якому живемо, не нав'язує розпач. Ані втечу..."¹⁴

В Я.Пелца В.Граб'є — автор, якому не були властиві нігілізм, розчарування і втеча від реальності. Коли ж у світогляді бітників наріжним каменем стає індивід, якому не лишається нічого, окрім протесту, індивідуального бунту проти світу, В.Граб'є, як стверджує Я.Пелц, одразу відмовився від "ілюзії чистого суб'єкту"¹⁵. Поет свідомо дистанціюється від деяких представників свого "терасового" покоління, поверхових псевдобітників, які не мали нічого спільного з американським "розбитим поколінням", для яких бітництво було лише позуванням, своєрідною модою. У репортажі з "Віоли" він звертає увагу, що серед відвідувачів кав'ярні, на жаль, декілька "...бітників, які регулярно ходять у бар "Віоли" документувати свою грандіозну "розбитість" і яким псевдоамериканський нонконформізм не заважає прийняти тут чи там якусь крону саме від тієї держави, котру вони так демонстративно лають..."¹⁶ Можливо, саме цим прикладом можна яскраво проілюструвати ставлення поета до тієї категорії молоді, до якої його часто зараховували деякі критики.

¹³ Pelc J. Doslov ke sbírce // Hrabě V. Blues v modré a bílé. — Praha, 1977. — S. 82.

¹⁴ Skarlant P. Věk slasti. — Praha, 1977. — S. 115.

¹⁵ Pelc J. Nový obsah. — Praha, 1977. — S. 80.

¹⁶ Hrabě V. Třicet i jedna noc aneb zápisky z živého domu // Tvář. — 1964, č. 7. — S. 24.

МІСТО ЯК ТЕКСТ: ОСВОЄННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ ЯК КЛЮЧ ДО ТВОРЕННЯ ТЕКСТУ В РОМАНАХ А.КАРТЕР І ДЖ.ВІНТЕРСОН

З'ясувувачи специфіку репрезентації міста в романах британських письменниць Дженет Вінтерсон і Анджели Картер та концептуально обґрунтовувачи причини особливого функціонування міста в їхньому романному просторі, слід зазначити, що пунктом зближення обох письменниць слугує послідовне конструювання міста як простору міфологізування, що з легкістю долає обмеження “об’єктивної” реальності й наділяється гнучкими та мінливими обрисами. Це псевдомісто, місто-привид, місто-лабіринт, конструкт творчої уяви, місто, що існує як можливість і мрія (або жахливий сон). Аби проілюструвати цю тезу, звернімося до двох фрагментів з романів Дж.Вінтерсон і А.Картер: “Це місто лабіринтів. Ви можете ходити звідкись кудись, проте ніколи не йтимете тим самим шляхом. Якщо ж вам і пощастить, то лише випадково. Ваш ніс нишпорки не допоможе вам. Ваше вміння користуватися компасом зрадить вас... Хоча місце, куди ви прямуєте, завжди перед вами, проте рухатися навпростець тут неможливо”¹; “...це місто, ця Спляча красуня всіх міст, ворухиться і розмовляє вві сні, болісно очікуючи й водночас жахаючись грубого та пройнятого прокляттям поцілунку, що її розбудить, потягнувши за швартови минулого, її, яка щосили бореться й палко прагне прорватися з теперішнього в жорстокість справжньої історії, до якої наша оповідь, вочевидь, не має жодного стосунку”².

В обох випадках міський антураж наділено відверто оніристичними характеристиками, адже логіка сну передбачає порушення раціональних уявлень, розширення меж реальності через актуалізацію латентного, розкриття езотеричної підоснови міста. Додамо також, що в обох романах ідеться про реальні міста – Венецію та Санкт-Петербург. Вибір їх як подієвої сцени цілком мотивований із погляду існування особливої міфогенності цих міст, їх семіотичного наповнення. Образ Венеції взагалі інколи трактують як архетип міста: на нього орієнтувалися чимало містобудівників, прагнучи відтворити архітектурне диво³, а літературній рецепції властива романтизація Венеції (зокрема, у Й.В.Гете, Е.Т.А.Гофмана, Дж.Г.Байрона, італійських романтиків, Т.Манна), увиразнення її мінливої, амфібійної природи.

Антропоморфізація цього міста має давню традицію, відображення якої спостерігаємо в літературному міфі про Венецію-Афродиту. Жіночність Венеції інтенсифікується через міфологему води, адже “в ролі жіночого начала вода виступає як аналог материнського лона, а також світового яйця, що запліднюється”⁴. Окрім того, у романі Дж.Вінтерсон міфотворча настанова підсилюється завдяки тому, що письменниця ніколи не була у Венеції. В її романі “Пристрасть” це архетипальне місто цілком сконструйоване творчою уявою, що спирається на асоціативний ряд, до якого належать карнавал і венеціанські маски, венеціанські дзеркала й вузькі канали, азартні ігри й нічне життя. До елементів венеціанського дискурсу належать також лабіринтоподібність міста й дуалістична перцепція прихованої глибини / удаваної поверховості.

Асоціативний зв’язок міста і сну, по суті, іманентний сучасній культурі, в якій діє імпульс утаємничування урбаністичного простору, накидання флеру загадковості на знайомі, впізнавані краєвиди міста, що реально існує. Дослідники пропонують

¹ *Winterson J. The Passion.* – London, 1996. – P. 49. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

² *Carter A. Nights at the Circus.* – N.Y., 1993. – P. 97.

³ Санкт-Петербург традиційно моделюється як інша (північна) Венеція. Така спорідненість закономірна, як зазначає Р.Тименчик: “Проектування Петербурга на обриси інших міст виявляє в ньому структурні ознаки власне Міста, зокрема і найархаїчніші”. Див.: *Тименчик Р. “Поэтика Санкт-Петербурга” эпохи символизма/постсимволизма // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Ученые записки Тартуского гос. ун-та.* – Тарту, 1984. – С. 121.

⁴ *Мифы народов мира.* – М., 1998. – Т. 1. – С. 240.

називати цей феномен *урбаністичною готикою*⁵. Серед прикметних особливостей готичної репрезентації міста – його дуалістична організація, що здійснюється передусім завдяки антитезі центр/периферія; присутність архетипу міста-лабіринту й демонізація міського простору (пов'язана з відчуттям дезорієнтації, невідомої загрози чи зі здатністю міста провокувати параноїдальні стани та галюцинації); інтерес до периферійних, лімінальних його зон; присутність чужинця, адже готична природа міста відкривається саме погляду Іншого; ентропія міського простору, його здатність до безмежного ризоматичного розширення, існування паралельних просторових відгалужень і навіть паралельного “іншого міста”⁶; відчутна “тілесність” міста, яке функціонує як живий організм, що має свій характер і волю; нарешті, гендерне конструювання міста, що реалізується в образі міста-жінки⁷.

Надання готичному простору жіночих характеристик властиве і традиційним готичним романам, написаним жінками, проте тут – на противагу відкритості, розімкнутості постмодерного простору сучасної готики, схильного до подальшого розростання й розгалуження – простір закритий, герметичний. Події зазвичай розгортаються в замку з привидами, похмурому палаці, аббатстві, герої потрапляють до темних склепів, підземель і таємних галерей, що здатні викликати, окрім меланхолії чи жаху, і клаустрофобний ефект. Поневолювальна й загрозна сила, яку випромінює замкнений готичний простір, спрямовується зазвичай на героїню, що відчайдушно намагається опиратися цьому натиску й у процесі опору здобуває незалежну суб'єктивність (як, скажімо, Еллена з роману А.Радкліфф “Італієць”). У сучасній феміністичній теорії жіноча готична парадигма інтерпретується як виклик гендерній ієрархії та патріархальним цінностям, як спроба активного переігравання напередвизначених ситуацій. Окрім того, як зазначає В.Хенітюк, прикметні жанрові особливості готичного роману – це наслідок текстуалізації витісненої жіночої сексуальності, отже, інтеріоризований простір (окремої кімнати чи будівлі) становить собою психологічну модель жіночого Я⁸. Розширення просторових меж у неоготичних творах, написаних жінками, свідчить про концептуальний зсув усередині готичного дискурсу. Фігури витіснення, присутні у класичному готичному романі, трансформуються у свідоме розширення гендерних і просторових меж, легітимізацію інакшості, що засвідчує демаргіналізацію жіночого дискурсу.

Місто як фантом (модель Анджели Картер). З перших сторінок роману А.Картер “Пекельні машини бажань доктора Хоффмана” читач, потрапивши у примарне місто, де триває Велика війна за реальність, занурюється в атмосферу фантазмагорії, ілюзорності. Таємничим агресором виявляється доктор Хоффман, який винайшов технологію матеріалізації підсвідомих бажань і наповнив місто галюциаторними видами, які годі відрізнити від справжніх. Модифікований урбаністичний простір перетворюється на пастку для його жителів, які стають свідками неможливого і протиприродного й водночас виступають авторами фантомів і жахів, що їх оточують. Реальні предмети втрачають усталені параметри, служать податливим матеріалом для втілення найхімерніших задумів: “Самохіть зводилися захмарні палаці і тої ж миті переверталися, щоб з-під них на секунду виринув звичайний склад, поки його не змінював черговий зухвалець. Співочі колони гуртом вибухали посеред декламованої мантри, – і диво! – вони знову

⁵ Елементи урбаністичної готики завважують, зокрема, у доробку Х.Кортасара, Х.Л.Борхеса, І.Кальвіно, Ф.О'Коннора, М.Етвуд, Д.Лессінг, М.Спарк.

⁶ Скажімо, у романі І.Кальвіно “Невидимі міста” класифікація вигаданих міст пов'язана з такими готичними категоріями, як загадка, знак, бажання, пам'ять. Серед епітетів, які маркують фантастичність міста, зустрічаємо “таємне місто”, “міста-близнюки”, “подвійне місто”, “місто минулого і теперішнього”, “місто живих і мертвих”.

⁷ Фемінні характеристики міста здавна зафіксовані в міфологічних уявленнях, у Біблії, а пізніше – у літературі романтизму та модернізму, при цьому жіночі ролі були дуже різноманітні. С. де Бовуар нагадує зауваження К.Г.Юнга про сталі асоціації міст з образом Матері, “виходячи з того, що городяни живуть у їхньому череві... Тому й говорять – “Матір-Вітчизна”. У біблійних текстах згадуються міста-подружжя, непорочні міста й міста-повії (наприклад, Вавилон і Тір). Див.: *Бовуар С.* Друга стаття. – Т. 1. – С. 192-193.

⁸ *Henitiuk V.* Gendered Space and Subjecthood: Ellena's Quest For Identity in Anne Radcliffe's “The Italian” // *Agora: Online Graduate Humanities Journal.* – Issue 2.3. – Spring 2004.

ставали вуличними ліхтарями, поки з настанням ночі не перетворювалися на мовчазні квіти. Велетенські голови в шоломах конкістадорів пропливали, ніби сумовиті розмальовані повітряні змії, над димарями, що хихотіли. Заледве щонебудь залишалося собою довше секунди, і місто вже не було свідомим результатом людської діяльності, воно перетворилось на деспотичне царство марення”⁹.

Те, що було можливе лише вві сні чи фантазії, тепер винурюється на поверхню реальності. Більше того, відбувається функціональне взаємозаміщення сфер сну і неспання, бо, як зазначає оповідач, дійсність стала більше нагадувати “крихкі маргіналії наших снів” (26). Невипадково місцем таємничих подій Картер обирає якесь південноамериканське місто (натякаючи на інтертекстуальну пов’язаність топосу роману з традицією латиноамериканського магічного реалізму), хоча його похмурий і протестичний антураж нагадує також зловісне кафкянське місто. У цьому контексті можна згадати і специфіку урбаністичного дискурсу у творчості сюрреалістів, для яких атмосфера міста вже сама по собі була сугестивною, фантомною, сповненою міражів. Можливо, найвиразнішим утіленням сюрреалістичного міста-міражу були космічні пейзажі Іва Тангі.

А.Картер знімає завісу буднів, і перед читачами постає місто сюрреалістичної мрії, місто-примара, яке втратило свої неперушні обриси й відкрило свою мінливу сутність. Літописець подій Дезідеріо зауважує: “... ніщо з того, що я бачив, не збіглося більше з самим собою. Я бачив лише віддзеркалення в розбитих дзеркалах” (13). Скориставшись лексикою структуралістів, можна сказати, що предметні метаморфози, описані в романі, означають не що інше, як роз’єднання означника й означеного. М.Бредбері, дотепно критикуючи концепцію знака як таку, констатує, що сучасна людина змушена жити у світі семіотичної плутанини і змінності означника. Апогеєм цього процесу стає суспільство, насичене симулякрами, підробками, *trompe l’oeil*. Тому прикметне для нашого часу порушення співвіднесеності складових знака – це, на думку Бредбері, “спосіб використати мову не для того, щоб описати грубу реальність, а для того, щоб *підмінити її*”¹⁰. Це спостереження нагадує настанову доктора Хоффмана, який стверджував, що “все, що можна собі уявити, може й існувати” (181).

Підмінена реальність стає небезпечною пасткою: випускаючи на волю сні і фантазії мешканців міста С., доктор Хоффман водночас отримує необмежену владу над підсвідомістю цих людей, адже тепер він формує сприйняття ними реальності. Цей аспект задуму зводить нанівещь первісно благородні наміри доктора й робить його небезпечним для суспільства. Хоффман претендує на тотальний контроль над людським мисленням, що так часто виявляється некритичним, відкритим і вразливим. Приблизно в той самий період, коли був написаний роман А.Картер, М.Кундера у “Книзі сміху і забуття” стверджував: “Боротьба людини супроти влади – це *боротьба пам’яті супроти забуття*”. Описуючи війну за повернення до реальності, А.Картер моделює подібну ситуацію: в акті підміни реальності доктор Хоффман змушує піддослідних поставити під сумнів релевантність власних спогадів, позбавляє їх екзистенційних орієнтирів, сформованих попереднім досвідом, робить беззахисними перед владою ілюзії.

Додамо, що метаморфози міського простору стають також гендерними метаморфозами. Якщо на початку місто було “грубо і тупо мужнім” (19), то з початком війни за реальність воно поступово фемінізується, набуває ознак, які патріархальним дискурсом зазвичай закріплюються в міфах про жіночність, наприклад, наділяється мінливістю, непостійністю, стає “царством швидкоплинності” (24). Окрім того, місто, що “з вульгарною невимушеністю розвалилося на своїх обтягнутих саржею сідницях, ніби у шкіряному кріслі”, змінює свою пораблезіанському нахабну приземленість на готичний занепад, що сприймається як процес естетизації: “Повільно місто набувало величної самотності. У ньому

⁹ Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана. – СПб., 2000. – С. 24. Далі сторінку зазначаємо в тексті курсивом.

¹⁰ Бредбері М. “Язык для своих”: карманный справочник структуралиста // *Ин. литература*. – 2002. – № 12. – С. 246.

зростала — чи воно доростало до неї — краса запустіння, краса безнадії, краса, від якої завмирає серце, а на очі навертаються сльози. А раніше неможливо було й увявити собі, що місто може бути красивим” (31). Декадентська краса міста, прийнята жіночою сентиментальністю та меланхолійною тугою, засвідчує здійснену інверсію гендерної емблематики міста.

Внутрішнє місто (модель Дженет Вінтерсон). Міський простір у романах Дж.Вінтерсон завжди дуалістичний, авторка відкриває для своїх героїв “зелений коридор” між зовнішнім раціональним і прихованим життям, проводить їх із реальності у фантазію, яка в цілком романтичній традиції позиціонується як звільнювальна, хоча й приховує в собі певну загрозу. Метаморфози міста в романі “Пристрасть” народжуються всередині міського простору, що “росте як на дріжджах і набирає тих форм, яких забажає” (а не нав’язаних чарівником-науковцем), а отже, вільні від негативних конотацій агресивного простору. У Дж.Вінтерсон внутрішнє місто — це своєрідний простір *à clef*, де альтернативна реальність підкоряється лише посвяченим у його таємниці, а для інших стає нерозв’язною апорією, що звучить лейтмотивом роману: “Внутрішні міста неосяжні, але їх не позначено на жодній карті” (150). Попри свою атопічність, внутрішнє місто, в якому неможливо рухатися навпростець (основний принцип лабіринту), — аж ніяк не оніристична, паралельна надреальність у чистому вигляді, як в А.Картер. Внутрішнє місто (за модель якого взято Венецію) полісемантичне, адже співвідноситься не лише зі сферою фантазії (та пов’язаними з нею розумовими процесами, пам’яттю, креативністю), а локалізоване в цілком конкретному локусі — окраїнах, завулках, занедбаних кварталах міста-лабіринту, закритого й непізаного для чужинця. Венеціанка Віланель у ролі гондольєра відкриває своєму французькому другові Анрі “справжню” Венецію, приховане місто з його пограбованими наполеонівською армією палацами і брудними завулками, серед мешканців яких вони зустрічають безпритульних дітей “зі старими і злостивими обличчями” і божевільну літню аристократку, розорену французькими завойовниками, у діадемі з мишей та мантиї зі старої зависи. Важкодоступні чи малопривабливі закутки міста стають ідеальним готичним тлом для розгортання фантастичної оповіді, а також метафорою постмодерністської анархічності й дисперсії (що у відомій класифікації І.Хассана протиставляється ієрархічності й центруванню, прикметним для модернізму).

Венеція, яку пізнає Анрі, — місто, що не має сталих меж і чіткої картографії; воно постійно перебуває у процесі трансформації: “Це місто живе. Речі змінюються... Це місто затаюється в собі. Канали приховують інші канали, стежки перетинаються і схрещуються, так що вам нізащо не розпізнати, яка з них яка, якщо не прожили тут усе життя” (113). Подібна енігматична модель міста (за основу якої також узяті Венецію чи, радше, спогади її уродженця Марко Поло, який веде оповідь) присутня і в романі І.Кальвіно “Невидимі міста”: “Існують міста, схожі на мрію, а мріяти можна про все, на що здатна уява, але найдивовижніша мрія — це ребус, що приховує бажане та його протилежність — страх. Міста, як і мрії, збудовано з бажань і страхів, навіть якщо вираження цього сховане. Їх правила абсурдні, а їх перспективи оманливі: за будь-якою річчю ховається якась інша”¹¹.

Химерне внутрішнє місто з мінливими перспективами, що ніби повторює мінливість людського сприйняття й настроїв, перетворюється завдяки своїй маргіналізації, малодоступності, непомітності на смислотворчий міфогенний простір. Луї Арагон, один із представників сюрреалістичного руху, докладно описуючи в романі “Паризький селянин” (1926) свої блукання Парижем, послуговується поняттям “метафізика місць”¹², маючи на увазі особливі місцини Парижа. Вони сховані за завісою буднів і, на противагу старовинним місцям релігійних обрядів, не мають якихось особливих прикмет (це можуть бути парки, пасажі чи маленькі вулички).

¹¹ Кальвіно І. Незримые города. Замок скрещенных судеб. — К., 1997. — С. 56. Далі сторінку зазначатимемо в тексті напівжирним курсивом.

¹² Корнель П. Пути к раю // *Ин. литература*. — 1999. — №5. — С. 198.

Вони ведуть непомітне існування, ще не відкриті, проте посеред міської суєти становлять своєрідні вузлові пункти сучасних міфологій. Для сюрреалістів однією з улюблених розваг, а водночас і методом творчого пошуку, було фланірування, блукання міським лабіринтом без певної мети й заздалегідь обраного маршруту. В основі таких блукань, як і в основі сюрреалістичних текстів, лежав принцип “об’єктивної випадковості”, яка живить креативність митця через досягнення чудесної буденності. Вимушене фланірування Анрі венеціанським лабіринтом нагадує процес відкриття особливих метафізичних зон міста, проте такі зони — не лише резервуар чудесного, а і його протилежності — девіантного, маргінального, того, що намагаються приховати або не помічати.

Занедбаність урбаністичного простору служить своєрідною маскою, покровом, приховуванням таємниці за лаштунками буденності, знаком просторової антитетичності видимого й латентного простору. Концепцію дуалістичного міського простору спостерігаємо в Ю.Лотмана, який визнавав особливість петербурзького топосу його примарність і театральність, що виявляється у свідомому розмежуванні міста на “сценічну” і “позалаштункову” частини. Слушне спостереження робить учений щодо роз’єднаності й автономної екзистенції кожної частини, які існують у “взаємовідношенні неіснування”¹³, адже “весь позалаштунковий простір не існує з погляду сценічного”. З погляду сценічного простору реальне лише сценічне буття, а з погляду позалаштункового — це гра й умовність”¹⁴. Подібна інверсія притаманна і Дж.Вінтерсон, яка внутрішнє (“позалаштункове”) місто визнає корелятом істинності (навіть якщо істина виявляється малопривабливим “шматком життя”), тоді як відретушована картинка “сценічного” міста — симулякром.

Межі між внутрішнім і зовнішнім, глибинним і поверхневим, маскою і прихованою під нею справжньою суттю у внутрішньому місті Дж.Вінтерсон розмиваються. Незважаючи на вписаність подій у конкретний історичний період (наполеонівські війни), зрозуміло, що внутрішнє місто Венеції — це втілення архетипального Міста, засадничо містичного, таємничого, сакрального. Про важливість образу міста для Дж.Вінтерсон свідчить його постійне винурювання в більшості її романів. Невидиме місто — це той простір, де здійснюються духовні пошуки героя, відповідно внутрішнє місто постає своєрідним резервуаром таємного знання. Концепцію герметичного, таємного міста в місті можна розглядати як метафоричний аналог тексту в тексті. У трактуванні Л.Вітгенштейна мова також уподібнюється місту; основою зближення стає вроджена дискурсивність міста, його еклектизм і спадкоємність: “Нашу мову можна розглядати, як стародавнє місто: лабіринт маленьких вуличок і майданів; старі й нові будівлі, будинки з прибудовами різних епох; і все це оточене численними новими районами з прямими вулицями регулярного планування і стандартними будинками”¹⁵.

Текстуальність міста служить його іманентною властивістю, що проступає в текстах багатьох письменників-постмодерністів. Місто у Дж.Вінтерсон, І.Кальвіно і в А.Картер постає як текст, який читають та інтерпретують чи, радше, лише намагаються це зробити. У романі А.Картер “Ночі в цирку” журналіст Волсер, перебуваючи в Петербурзі, марно намагається зафіксувати свої враження від “міста, що не піддається прочитанню”¹⁶. Сугестивна здатність міста буквально детермінує його сприйняття, цей процес видається агресивним: “Місто провокувало його до гіпербол; ніколи ще в його статтях не зустрічалося стільки прикметників”¹⁷. Місто як текст, і то самодостатній текст, постає і в романі І.Кальвіно. Влада міста підкорює людину, формує сприйняття, виступає схованкою пам’яті, первинних ідей: “Вулиці міста здаються твоєму погляду відкритими сторінками: місто говорить тобі, про що ти маєш думати, змушує тебе повторювати те, про що воно саме

¹³ Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ученые записки Тартуского гос. ун-та: Семиотика города и городской культуры. Петербург. — Тарту, 1984. — С. 41.

¹⁴ Там само. — С. 39-40.

¹⁵ Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. — М., 1994. — С. 86.

¹⁶ Carter A. Nights at the Circus. — N.Y., 1993. — P. 98.

¹⁷ Ibid.

говорить, і коли тобі здається, що ти відвідуєш Тамару, ти всього-на-всього запам'ятовуєш знаки, за допомогою яких вона виражає саму себе і всі свої частини” (20). Логічним продовженням автономного існування і свавілля автономного міста стає його здатність протидіяти інвазивним впливам іззовні.

Опір міста як деколонізація жіночого. У романі Дж.Вінтерсон “Пристрасть” прихована агресивність міста реалізується в образі поневоленої Венеції, що опирається французькій колонізації як живий організм: вона закрита для пізнання й освоєння, магічно трансформується, відкриває чи приховує певні свої території. Лабіринтоподібна модель міста відкриває численні можливості для заплутувань і провокацій за карнавальними правилами, а також натякає на можливу загрозу. Простір виступає спільником людини, яка належить до загального організму міста (єдиний, хто має право вільно пересуватися ним, — це людина, народжена тут і змалку долучена до його магічних джерел, як-от Віланель, яка переконана, що “місто всіяне привидами, і вони опікуються своїми. Що то за родина, якщо в неї немає предків?”) і протидіє чужинцю, ніби повторюючи парадигму казкових територій, що інтерактивно впливають на розвиток подій. Розгубленість і загубленість Анрі в божевільній Венеції розкриває механізм латентного спротиву: “Заблукав я з самого початку. Там, куди приходять Бонапарт, тягнуться прямі дороги, будівлі перебудовуються, вулиці отримують назви на честь здобутих перемог... Навіть Бонапарт не зміг раціоналізувати Венецію. Церкви траплялися на кожному кроці: іноді здавалося, що я на тій самій площі, але церкви на ній — інші. Можливо, вони росли вночі, як гриби, і до світанку розчинялися” (112). Раціоналізаторським претензіям загарбника, прагненню “поглинути національні відмінності єдністю імперії, аби перетворити дезорганізуючу європейську суміш на заспокійливу однаковість”¹⁸, Венеція протиставляє власну ірраціональність, непостійність, посилюючи гендерну антитезу Франція *versus* Венеція. Спроби Наполеона колонізувати Венецію зазнають поразки через стратегічну хибу патріархального дискурсу, яку можна сформулювати, скориставшись словами Ж.-Ф.Ліотара: “принцип єдиної тотальності (або синтезу під авторитетом метадискурсу знання) не годиться для того, щоб керувати містом”¹⁹. Б.Дубін завважує подібну провокативну властивість міських просторів, замкнутих і безкінечних водночас, у Борхеса: “Їх лабіринтоподібність рівнозначна відсутності центру, а отже, і неможливості побачити чи презентувати ціле, загальний план, знайти своє місце в ньому. Такий світ навмисно непрозорий”²⁰. Це спостереження нагадує перше враження Анрі після прибуття до Венеції: “У вранішньому сьайві будівлі мерехтять, ніби ніколи не залишаються у спокої. Місто збудоване не за кресленнями, які я ще міг би собі уявити, а тут і там зухвало виривається з них” (109-110). Дзеркальний ефект оманливої водної поверхні Венеції виявляється одним із засобів саботажу й непокори: чужинець приречений блукати містом, адже справжні предмети та їх водні відображення асимілюються.

Анрі, який не може досягнути Венеції, так само не здатен зрозуміти й Віланель. Власне, критики називають Венецію й Віланель дзеркальними, взаємозамінними образами. Непізнаваність Віланель, що проектується на міфогенний простір її міста, вступає в суперечність із патріархальною міфологією, адже, як зазначає Дж.Кемпбел, “жінка, в образній мові міфології, репрезентує тотальність того, що може бути пізнаним. А герой — це той, хто приходиться, щоб пізнати”²¹. Міський лабіринт можна розглядати як метафору жіночої свідомості, яку марно намагається пізнати (що зазвичай означає колонізувати) чоловік. Дж.Сібоєр також пропонує синонімічне зближення Віланель і Венеції на підставі схильності обох до мутацій і

¹⁸ *Seaboyer J.* Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson's “The Passion” // *Contemporary Literature*. Vol. 38. — P. 498.

¹⁹ *Ліотар Ж.-Ф.* Постмодерністська ситуація // Після філософії: кінець чи трансформація? — К., 2000. — С. 83. Зауважимо, що в тексті Ліотара йдеться про місто мови як певне еклектичне утворення, що опирається будь-яким виявам зовнішнього тиску й вимушеної логізації.

²⁰ *Дубин Б.* Пространство под знаком лабіринта // *Ин. литература*. — 2005. — №10. — С. 258.

²¹ *Кемпбел Дж.* Герой з тисячею облич. — К., 1999. — С. 110.

перетворень: “Амфібійне, сексуально амбівалентне тіло Віланель одночасно відкидає чіткі бінарні опозиції правдивого і фальшивого, доброго і поганого, чоловічого і жіночого, і на такому парадоксальному підґрунті Вінтерсон починає простежувати можливості порушення і трансформації. Дихотомії, завдяки яким ми зазвичай пізнаємо себе, ... у тілі цього міста і в тілі цієї жінки розпадаються, переходячи у стан непостійності і плутанини”²².

Ризоматичне розширення міста, у лабіринтах якого губиться Анрі, повторює його блукання чужими територіями під час війни, коли його провідником, Анти-Мойсеєм, що обіцяв своїм солдатам землю обітовану, був Наполеон. Зустрівши Віланель, Анрі переносить свою пристрасть з імператора на неї, визнає її за свою провідницю. У Венеції Анрі не без труднощів пересувається містом: воно закривається від нього, насміхається, зводить на манівці. Венеція фактично діє як антропоморфне створіння, що веде гру з чужинцем. Ю.Лотман, аналізуючи особливість “петербурзької міфології”, зазначає, що “відчуття петербурзької специфіки входить в її самосвідомість, тобто мається на увазі *існування якогось зовнішнього, не-петербурзького спостерігача ... постійним залишається тільки те, що культура конструює позицію зовнішнього спостерігача на саму себе*”²³. Отже, готична мінливість міста зумовлена й живиться поглядом стороннього глядача. Постає чужинця, чий погляд позбавлений вимір’яті про минуле міста, присутня і в міських просторах І.Кальвіно: “Для того, хто проходить повз, місто – це щось одне. Для того, хто перебуває в ньому безвіздно – інше; одна справа – місто, до якого потрапляєш уперше, і цілком інша – коли залишаєш його назавжди; кожне з них заслуговує на окрему назву” (160).

Місто як простір анонімності схильне до розширення меж, дивергенції, залучення гетерогенних елементів, толерантного сприйняття (а то і схвалення) нового й незвичного. Воно – ідеальний простір для Віланель, адже її екстравагантна екзистенція десь поза містом (де її андрогінну прикмету – ступні з перетинками, як у водоплавних птахів – було б визнано за відьмацьку ознаку) неприйнятна. Перевага міста полягає в можливості загубитися, розчинитися, воно надає більшу свободу для самовираження. Праця Віланель у казино (знак міського простору), де вона почергово змінює чоловіче й жіноче вбрання, передає карнавальну атмосферу міста і багатоальтернативність як соціальних, так і гендерних ролей. Розімкненість і варіативність міського життя, переходячи в текстуальну площину, може провокувати різне гендерно-орієнтоване сприйняття. Зокрема, критики наголошують на відмінності в рецепції урбаністичного простору письменниками-чоловіками й жінками. Чоловіки, віддаючи належне міфологічному потенціалу міста, водночас фіксують дивність, неприродність, фрагментованість міста, що асоціюється з відчуттям алієнації, відчуження, невдоволення; натомість письменниць нерідко захоплюють мобільність, мінливість і насиченість міського життя, що сприяють розкутому самовираженню особистості.

Фемінна природа міста в текстах Дж.Вінтерсон нерідко пов’язана з його пристрасністю, що посилює гендерні імплікації урбаністичного простору. Поняття пристрасті й віри в найрізноманітніших значеннях цього слова (релігійна віра в первинно-християнському сенсі, довіра, інтуїтивне пізнання) узагалі виступають у них основними наративними елементами. Долучення до таємничої екзистенції міста як процес пізнання відбувається згідно з казковим імперативом віри в чудесне, бо ж “у цьому перемінливому місті вам необхідно буде збудити свою віру. З вірою можливо все” (49). Водночас “емоційність” антропоморфного міста зумовлює його демонічні властивості, а перебування чужинця на території внутрішнього міста може загрожувати йому екзистенційною фрустрацією. Блукаючи лабіринтами Венеції, Анрі пророчо зауважує, що це місто божевільного, ще не підозрюючи, що йому судилося закінчити свої дні на острові Сан-Серволо, де колись містився відомий притулок для душевнохворих. Екзистенційна фрустрація Анрі має виразну

²² *Seaboyer J. Second Death in Venice... – P. 506.*

²³ *Лотман Ю. Символика Петербурга... – С. 37.*

просторову симптоматику. Окрім того, водна стихія, що детермінує венеціанський ландшафт, нерідко асоціюється з божевіллям, зануренням у хтонічні глибини безуму. Тому божевілля Анрі можна інтерпретувати і як реакцію на непідвладний раціональному осмисленню простір колонізованої Венеції, яка так химерно опирається французькій експансії. У даному разі виявляється доречною психоаналітична інтерпретація, адже недостатня артикульованість, латентність опору з боку Венеції не усуває “похмурого гніву, хоча насправді він витіснений, загнаний у глибини лабіринту, з якого має одного дня знов піднятися на поверхню”²⁴. Непевність, примхливість, мінливість як іманентна ознака простору, наділеного жіночими характеристиками, сприяє гендерним інверсіям і процесам деколонізації. Інертність романтичного поневоленого міста-жінки заміняється у Дж.Вінтерсон амбівалентною роллю жертви/агресора; логіка цієї трансформації нагадує інтелектуальні експерименти у прозі А.Картер, спрямовані на нівелювання, розмивання гендерної дихотомії.

²⁴ *Seaboyer J. Second Death in Venice... – P. 487.*

Наші презентації

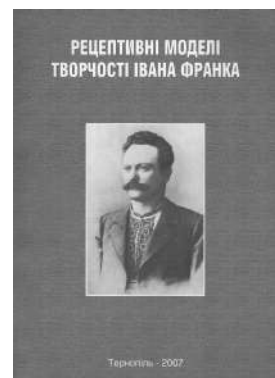


Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія. — К.: ПЦ “Фоліант”, 2006. — Т. 2. — 400 с.

До другого тому збірника наукових праць, підготовленого в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, увійшли джерелознавча студія про журнал “Основа”, текстологічні дослідження й публікації творів Лесі Українки, Грицька Григоренка, статті про невивчені й дискусійні текстологічні аспекти творчої спадщини Ю.Яновського й О.Гончара, листування У.Самчука та Ю.Лавріненка. Подано також описи фондів В.Барки, В.Косташука, Г.Лашенко.

Рецептивні моделі творчості Івана Франка: Збірник наукових праць на пошану професора Романа Гром’яка з нагоди його 70-ліття. — Тернопіль: ТНПУ, 2007. — 395 с.

Збірник містить доповіді Франківських читань, присвячених 150-річчю від дня народження письменника. Для авторів збірника “основою дослідження став передусім герменевтичний концепт, на основі якого осмислюється ідейно-естетичний феномен творчості Івана Франка, можливість по-новому подивитись на його спадщину в контексті української та світової літератур”, — зауважує у своєму вступі відповідальний редактор збірника М.Ткачук. Збірник складається з таких розділів: “Поетика творчості Івана Франка”, “Компаративний вимір творчості Івана Франка”, “Мовознавчі аспекти творчої спадщини Івана Франка”, “Рецензії”.



I.X.

Олексій Вертій

**“ОБРАЗ ДУШІ НАРОДУ...”: НАЦІОНАЛЬНА КАРТИНА СВІТУ
ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА**

Досліджувати творчість В.Голобородька, виходячи з узвичаєних основоположних підстав сучасного літературознавства, не можна. Насамперед тому, що, глибоко сучасна за своїм змістом і характером, вона все ж не вкладається в рамки т. зв. модерних методологій, бо глибоко закорінена в національне світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження, світоутвердження, у національну духовність, виростає й формується на них, це — справді “образ душі народу” (В.Ілля). Отже, коли хочемо зрозуміти його поезію, маємо вдатися не до намисленого псевдоміфологізму чи критики народництва, а зосередитись на першовитоках, розкритті багатства та національної самобутності поетичного змісту душі народу, аби збагнути закономірності та з’ясувати своєрідність діалектики її становлення як основи художньо-естетичних пошуків автора і твореної ним національної картини світу.

Як і для будь-якого поета, дійсність для В.Голобородька — єдиний предмет його художнього пізнання, поетичних роздумів та узагальнень, але він бачить її по-своєму. Тож зробимо спробу бодай у найзагальніших рисах окреслити її грані.

Широкий пласт художньо освоєваних явищ у поетичному доробку В.Голобородька становлять первісні уявлення про людину і світ. Рослини, тварини, птахи, дощ, сонце, місяць, вітер, інші явища природи в нього виступають і як власне явища природи, і як своєрідні символи не лише первісних вірувань, а й живі, одухотворені уявою поета істоти сучасного йому повсякдення, з якими автор веде постійну психологічно насичену, емоційну розмову, вступаючи у своєрідну поетичну гру як з рівними собі. Відтак явища навколишнього світу в його поезії оживають, олюднюються і разом із ліричним героєм творять цей світ. Скажімо, звичайна груша побіля сільської хатини, під якою по завершенню трудового дня вечеряє сім’я (“Грушка”), стає співучасником цієї трапези: її запрошують до гурту, мати приносить їй ослінчика, наливає молока, намазує, як і всім, медом окраєць хліба. Як дорогого гостя діти разом із матір’ю гречно припрошують її до вечері, сподіваючись на щедрі грушеві дари. А в “Толоці” відбувається все навпаки: люди Толоці виліпили з глини тіло, із руської торішньої соломи заплели їй волосся, для очей хлопчики навозили бочкою на співучих колесах блакиті з річки, потім на засмаглу шию повісили веселе намисто з коней, осідланих дятлами. Коли люди виліпили Толоку, то вона сама

поставила столи попід вишнями,
застелила скатертями вишиваними
і наставляла на них
щедре частування.

Сама припрохувала усіх людей,
які виліплювали Толоку
і водія, який возив глину,
І сама заспівувала стародавніх пісень¹.

¹ Голобородько В. Летюче віконце: Вибр. поезії / Вст. ст. І.Дзюби. — К., 2005. — С. 23. Далі вказуємо сторінку в тексті.

Саме такий підхід до художньо-естетичного освоєння дійсності філософ та історик української культури І. Мірчук розцінював як одну з найприкметніших ознак української національної літератури, убаचाючи в ньому рятівне призначення не лише нашого письменства, нашого національного світосприйняття, світовідчуття, світорозуміння, світовираження, світоутвердження, а й усієї України в історії світової культури та цивілізації. “Ми, — ще 1956 р. писав він у статті “Призначення нації”, — стоїмо на порозі розвиткової доби, в якій загубився майже цілковитий зв’язок з природними основами особистого і громадського життя. Нестримний технічний поступ, механізація всього буття, з одного боку, й збереження закріпленого в природі буття та збереження цього інтимного зв’язку з всесвітом — це два світи, які виключають себе на довшу мету цілковито. Спроба зліквідувати цей розрив між культурою й цивілізацією, виповнити прірву, що витворилася останнім часом між внутрішнім і зовнішнім світом, може бути зроблена в межах нації, яка у своїй народній масі не підлягала цілковито цивілізаторським впливам міста, але у своїй культурній творчості зберегла цей органічний зв’язок з оточенням, і Україна — це останній клаптик Європи, на якому може ще вдатися спроба полагодження цієї зтяжної кризи в межах західної культури”². На теплий, лагідний, суто особистий зв’язок українців із землею і природою неоднораз указували також І. Франко, Д. Донцов, Олег Ольжич, В. Янів, інші видатні українські філософи, психологи та народознавці.³

Але глибоко особистісний, найзадушевніший зв’язок ліричного героя зі світом не відводить уваги В. Голобородька й від інших його далеко не поетичних виявів. Світ для нього — це радість і горе, поступ і винародовлення, єдність і боротьба суперечностей в їх історичному розвитку. Критика закидала поетові схильність до прозаїзмів, уживання слів у їх прямому, а не переносному значенні як способу “робити поезію нічим і майже з нічого”, пояснюючи такі вияви творчої особистості відходом поета од наших первнів та прапервнів, утратою здатності переживати світ душею народу, що й має становити основу та суть національної літератури⁴. Подібне справді спостерігається у творчості В. Голобородька. У його поезіях останнього періоду нерідко переважає публіцистичність, спрощеність повіствування й художнього моделювання світу (“Слава КПРС та її бойовому загону КПУ!”, “НЛО”, “Навчаю курчаток” та ін.). І тут В. Ілля мав рацію. Та все-таки так можна говорити лише про окремі спрямування художньо-естетичних пошуків поета, зумовлені тематикою і проблематикою чи самим предметом художнього зображення або цілком природними й закономірними втратами у формуванні власного стилю художньо-естетичного мислення та зображення дійсності: адже сам час змінює цю дійсність, а водночас й особливості переживання її самим народом. Отже, первні нашої національної самосвідомості криються не лише у прадавньому світосприйнятті, світорозумінні та світовираженні, вони — й у житті сучасному. Зрозуміло, сучасне світосприйняття, світорозуміння і світовияв досить часто швидкоплинні, ще не досить устійнені й не набули таких поетичних форм свого побутування, як стародавні. Однак і в такому вигляді вони глибоко народні, національно самобутні, зберігають спадкоємні зв’язки, дають сильні поштовхи для становлення й розвитку поетичного мислення митця, творення національної картини сучасного українського світу.

Візьмемо для прикладу хоча б такі поезії, як “Веснянки: дівчата дражнять хлопців”, “Виправдання гіперголою”, “Як потрапити жити на чужину”, “Хоч раз”, “Проект пам’ятника жертвам сталінських репресій” тощо. Сучасність у них сприймається крізь призму прадавніх звичаїв, національного побуту, національних

² Мірчук І. Призначення нації // *Основа*. — 1993. — №23 (1) — С. 151-152.

³ Див.: Франко І. Українці // Збір. тв: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 162; Донцов Д. Дух нашої давнини. — Вид. 2. — Дрогобич, 1991. — С. 242; Ольжич О. Українська історична свідомість. Український міт // Незнаному волякові. — К., 1994. — С. 242-264; Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // *Народна творчість та етнографія*. — 1999. — №5-6. — С. 39-54 та ін.

⁴ Див.: Ілля В. Модернізм, постмодернізм, авангардизм на нашому ґрунті: Чим є новаторство в поезії // *Основа*. — 1997. — 33 (11). — С. 120.

уявлень про людину і світ, винародовлення тих чи тих прошарків суспільства, породженого втратою цих звичаїв і уявлень, зміною основ національного буття, збайдужілим ставленням до свого народу і його віками виробленої культури аж до хизування всім потворним і супротивним природі цього буття й цієї культури, національним безпам'ятством. Дівчата з “Веснянок” — це вже не ті заквітчані вінками, у вишиваних строях, принадні винятково поетичною душею і скромністю юнки, які колись водили на весні танки. Це — винародовлені істоти. Вони “носять міні-спіднички — оголюють хлопцям напоказ довгі, як драбина, ноги”, “білі після зими животи від пупа аж до шиї”, виставляють “велике, як церква, тіло” та “стрілку — місце, де сходяться довгі, як драбина, ноги” (434-435). Ліричний герой іншої поезії просить конвоїра хоч раз у житті стати людиною. На тверде переконання поета, лише змаліість та нікчемність сучасників роблять велетами запроданців і зрадників (“Виправдання гіперболою”). Проект пам'ятника жертвам сталінських репресій — також “спосіб пережити світ душею народу”, тому він виступає художнім утіленням жахів одного з найсвавільніших в історії людства режимів. Окремі слова, рядки, речення в цій поезії справді прозаїчні, але, узяті в усій сукупності, у зв'язку з порядком художньо-естетичного повіствання автора, тут творять високопоетичний образ — символ історичної драми нації, яка знаходить своє продовження в долі В.Стуса, трагедіях Чорнобиля, Афганістану, Тбілісі, Баку тощо. Отже, пізнання дійсності в усіх її суперечностях аж ніяк не стає відступом від народного звичаю, бо ж воно — відстоювання чистоти цього звичаю, природності його побудови як джерела формування вишуканості і благородства духовного світу нашого сучасника, його національної самосвідомості.

Особливістю такого пізнання та розуміння світу в поезії В.Голобородька стала природна поєднуваність поетичного й соціального, сприйняття одного крізь призму другого, що надає поетичному соціальному змісту та, навпаки, опоетизовує соціальний зміст тих чи тих явищ повсякденного буття національної історії тощо. Ліричний власне автор перебуває тут не на помежів'ї земного й поетичного світів чи роздоріжжях теперішнього й минулого, а поєднує їх у собі, стає їхнім центром, веде з ними своєрідну гру, власну поетичну розмову. Навколо нього все живе, усе діє, позначене печаттю духу автора, досить часто, нібито й не з його волі, перетворюється одне в інше, виростає в авторській уяві як природна даність, єдине ціле, де вже не відрізнити одне явище від другого.

Образ дощу в поезії “Після дощу”, “Дівчина-дощ”, “З дитинства: замовляння дощу”, “З дитинства: дощ” ґрунтується на первісних і водночас цілком сучасних уявленнях про це явище природи, сприймається й розуміється як власне дощ. Однак дощ, скажімо, у поезії “З дитинства: дощ” — не лише краплі води, якими хмара рясно поливає землю, він — і сам ліричний герой, і дорога, що веде до батьківської хати, і дерево, і річка, і череда корів на тирлі, бо всі вони вплетені у зелене й холодне волосся дощу, яке плете і плете хмара над ними. Так явища природи, поєднавши в собі стародавні уявлення про навколишній світ і сучасні пласти народного світогляду, творять місткий глибокопоетичний образ нового, своєрідного світу, відмінного від отих обох окремо взятих і цілком природного в їхній злитості, поетичній єдності. Подібне маємо й у поезії “Золоті глечики груш”. Земля, плуги, трактори, калина в лузі, стебла пшениці, криничка під деревами у світосприйнятті та світорозумінні хлопця, який приніс батькові в поле до комбайна у пазусі груш, отих “маленьких золотих глечиків, повних меду” (45), постають в образі батька, який похований у землі ще од війни, а “його тіло стало землею. / Його груди орють навесні плугами. / Його ногами ходять трактори. / Його руками росте калина у лузі. / Його волоссям довшають стебла пшениці. / Його очима дзвенять кринички під деревами...” (45).

Фізична відсутність і психологічна, духовна, образна присутність батька в цьому світі, внутрішня розмова з ним на самоті в полі болять малому синові. Йому уявляється картина жнив, він допомає батькові, разом із ним слухає хлюпін ниви, шурхін пшеничного зерна в бункері, нетерпляче очікує зерновозок із току, він бігає до криниці і приносить батькові холоднячку, вони разом обідають у затінку

крил комбайнових, а увечері їх біля воріт зустрічає мати. Оця *присутність через відсутність* як художній прийом у поезії творить глибоко драматичну картину повоєнного світу українського села, внутрішню драму покоління сиріт, які бачили батьків лише на світлинах, а бажання бачити їх живими назавжди залишилось пекучим болям і невигойною раною. “Батьку, чому ти не вдома? / Батьку, чому ти в землі?.. / Я не оратиму землі — бо тобі ж болітиме! / Я не сяду на трактора — бо тобі ж важко буде! / Я не коситиму пшениці — бо то ж твоє волосся! / А дівчата бояться ходити по калину у луг, / кажуть, що то твої руки. / А кринички заростають, бо кажуть, / ти ними дивишся! / Батьку, чому ж ти в землі?..” (46), — згустком болісних внутрішніх страждань подумки звертається до батька підліток. А золоті глечики груш падають додола й розбиваються з тихим дзвоном. Усе це настільки злите воєдино, що читачеві важко збагнути: наяву або десь у глибинах дитячої душі, в уяві ліричного героя те діється. І сам читач, заворожений авторовими роздумами над долею покоління дітей війни, перевтілюється в нього та його ліричного героя, стає в центрі твореного ним світу. Два світи — стародавній, поетичний і сучасний, соціальний, поєднані в одному, становлять у поезії В.Голобородька основу сприйняття й розуміння дійсності, її художньо-естетичного зображення й вираження, визначають зміст авторських художніх узагальнень.

У такому способі художньо-естетичного освоєння дійсності легко вловлюються первісні народно-світоглядні його витoki, коли “уявлення про рід як нерозчленовану єдність живих-померлих-ненароджених”⁵ становили одну з найхарактерніших особливостей цього світогляду, коли світ сприймався й розумівся лише у зв’язку з “приналежністю до роду, за зв’язком на підставі кривної спорідненості (материнства, дідівства, синівства, сестринства і т.д.)”⁶, адже первісний світогляд нашого народу не був ані магічним, ані анімістичним, ані пандемоністичним. У своїй основі він родовий, у ньому немає поділу на живу й мертву природу, жодної різниці між людиною, твариною, річчю, явищами природи, а всі причинові зв’язки між ними розуміють як винятково родові. “Немає взагалі людей, немає тварин, рослин, ріки, вогню, гори, — так визначає особливості цього світогляду В. Петров. — Та або та тварина, ця ріка, цей вогонь належать до даного або іншого роду. До роду належать не лише люди, але й усе з ними зв’язане”. Навіть уявлення про смерть позначені такими особливостями: померлий відходить у воду, землю чи вирій, “перетворюється на зілля, колосся, кущ, дерево, тварину, птаха”, “змінює місце свого перебування й разом з тим змінює свій вигляд”⁷ тощо. Саме в цих народних уявленнях про людину і світ коріниться сприйняття ліричним героєм В.Голобородька землі як батькового тіла, грудей, як весняного поля, зораного плугами, тракторів — його ніг, рук — калини, стебел пшениці — волосся, криничок під деревами — очей рідної йому людини, його глибоко особистісне, лагідне ставлення до природи й усього, що навколо.

На ґрунті української народної свідомості в поезії В.Голобородька родовими поняттями постають штольня (“Стара штольня”), хвіртки (“Риплять хвіртки”), ліс (“— Це ліс”), зрештою, Україна (“Вся Україна”, “Як потрапити жити на чужину”, “Савур-могила”). Цілком самобутні, ці образи природно поєднують у собі сучасні і стародавні шари народного світогляду, тому вони глибоко національні у своїй суті. Стародавні уявлення про людину і світ у них виявляються у глибоко особистому то теплому й лагідному, то лірико-драматичному струменях поетичної сповіді, оживленні та поетизації явищ сучасної повсякденної дійсності. Руки шахтарів (“Стара штольня”) пнуться угору ногами зі штольні, зі старих копалень, застують зорі й черевичок місяця, хитаються, як дерева, перекинуті догори корінням, темними й місячними ночами лякають людей, ніби “на допобачення” махають слідом переляканому коневі, який зірвався “і мчить через поле найдалі від копалень” (99). Самі ж шахтарі також стають деревами, що ростуть догори корінням і не

⁵ Петров В. Передхристиянські релігійно-світоглядні елементи: Генеза народних звичаїв та обрядів // *Енциклопедія українознавства: Загальна частина.* — К., 1994. — С. 247.

⁶ Там само. — С. 247.

⁷ Там само.

родять нічого, крім удовиних сліз, “а який же то Спас із яблук, розмальованих жіночими сльозами!” (99). Інтимізація ліричного повістуння в цій поезії проектує трагедійний зміст її образів на долі шахтарських родин і так уводить ці образи, повсякденне буття у світ їхніх почуттів і переживань. Як глибоко поетичні та філософські за своїм змістом художньо-естетичні узагальнення, вони стають невід’ємною складовою духовної історії роду, надаючи стародавнім уявленням яскраво виявлених сучасних соціальних спрямувань.

Ознакою національної природи художньо-естетичного мислення В.Голобородька є також і те, що родове він відчуває, бачить, сприймає й віднаходить у предметах, подіях та явищах, що існують, так би мовити, самі по собі, але в його поетичну оповідь воно привносить суто особистісне сповідально-задушевне сприйняття світу, стає його суттю, ріднить із ним. Хвіртки при виході з шахтарських обійсть, олюднюючись у поетичній уяві автора (“Риплять хвіртки”), переживають долі своїх господарів, які щодня йдуть на звичну для них, але ризиковану роботу й не завжди можуть повернутися додому, хвіртки як члени родин мовчазно говорять із шахтарями, проводжаючи з дому, як матері своїх синів чи дружини чоловіків: “А коли шахтар довго не повертатиметься, / то й хвіртка довго мовчатиме, / а вже після — вона розпачливо, як жінка, / кричатиме днями й ночами” (81), — говорить поет. І тут немає нічого незвичайного, надто ж — штучного: усе цілком природне, адже “світ для Василя Голобородька не тема, а буття його “Я”, і бачення світу в нього — не інтерпретаційне, а збагачувальне” (курсив наш. — О.В.)⁸. Своєрідність цього збагачувального начала полягає у природній поєднуваності суто особистого, задушевного світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження і світоутвердження з первісно-поетичним, соціальним та етичним началами, що надає його поезії яскравій національній неповторності не лише в поетикальних утвореннях, а й у змісті образів.

Справді-бо, у поезіях “Савур-могила”, “Як потрапити жити на чужину”, “Вся Україна” та інших дійсність постає саме в таких утвореннях та образах. Мандрівний кобзар на узбіччі битого шляху завважує гніздо, повне пташиних яєчок, викладене круглими камінцями-самоцвітами, і це нагадує йому рідну Полтавщину. Коли ж камінці розкотились, розгублена на самому дні пташка закам’яніла. Такою автор сприймає Савур-могили й запрошує уявних співпідорожників поставити “свічку отут при дорозі”. Як бачимо, образ України виформовується на мотивах кобзарських дум і пісень, насамперед про чаєчку-небогу, яка вивела часняток при битій дорозі, та легенд і переказів про Савур-могили. Виокремивши ці три мотиви, поетична уява автора через посередність образу свічки — уособлення історичної пам’яті та драматично-напружених внутрішніх почуттів і переживань поєднує їх в один символічний образ — вираження суто особистого сприйняття й розуміння національної історії як історії героїчної духовності, осяяної материнським началом, у якій, за словами О.Ольжича, “почуття й змагання одиниці й загалу лучаться у вищу єдність, відмінну від свідомості індивідуалізму і колективізму”, сутність якої визначає “філософія не протиставлення й не підпорядкованості одиниці масі, а філософія нестримного росту особистості в ім’я спільноти”⁹. Саме такий ріст особистості, таке родове начало визначають ідейне спрямування змісту образу України як матері й вічної Берегині від Сагайдачного й до Стуса в поезії “Вся Україна”.

Але нестримне зростання особистості в ім’я української спільноти В.Голобородькові бачиться не лише в героїчному началі. Утрата віками вироблених національних історичних, духовних, моральних, звичаєвих цінностей для нього та його ліричного героя — спонука до пізнання, осмислення й переосмислення тих чи тих явищ минулого й сучасного буття нації. Утрата родинних зв’язків, родинних звичаїв, родинної пам’яті, отже — і спадкоємності духовних цінностей у поезії “Як потрапити жити на чужину” потрактовується як утрата Батьківщини, а

⁸ Дзюба І. Течія перегачена, але не зупинена // Голобородько В. Цит. вид. — С. 18.

⁹ Ольжич О. Націоналістична культура // Незнаному воякові. — С. 231.

винародовлення нації поет виводить із часів поразок кривавих козацьких січей, коли з насіння національно-визвольних ідей стали народжуватись не справжні вояки, спадкоємці цих ідей, а лиш відрубані шаблею голови. Тому поля кривавих козацьких січей у В.Голобородька переростають в образ звичайного огороду, на якому відтоді на Україні вирощують гарбузи (“Не город, а бойовисько після кривавої січі”). Національний характер, національно свідомо особистість, їх формування в умовах отого нестримного зросту особистості в ім’я національної спільноти за обставин повнокровного повсякденного національного буття — такий стрижень художньо-естетичного мислення поета визначає зміст його поетичних пошуків, національну своєрідність внутрішньої та зовнішньої форм, тобто композиційно-образної й мовно-стилістичної організації творів, діалектики відображення й зображення, відтворення й перетворення, узагальнення й вираження ідеалів тощо¹⁰.

Духовне, моральне, історичне, соціальне та інші вияви буття людини для В.Голобородька — джерело поетичних роздумів про її сутність, сутність цього буття. Вони осмислюються поетом в єдності суперечностей, тому його поетична оповідь нерідко нагадує своєрідну гру ліричного героя й самого автора або ж гру цього героя з навколишнім світом, де речі, події, явища тощо уподібнюються йому самому чи протиставляються одне одному. Часто така гра стає ґрунтом їх взаємопереходів, взаємоперетворень і взаємовиражень, природа яких криється в первісній народнопоетичній свідомості, зокрема в назвах, повір’ях, легендах. Тоді не лише дії, а й духовний світ ліричного героя набувають якихось зримих ознак, творячи, як і в Катерини Білокур, яскраві картини національного світу, своєрідні національні типи взаємозв’язків цього героя з цим світом. Монологічна й діалогічна форми викладу, напружена оповідь, надзвичайна вразливість ліричного героя, несподівані реакції, внутрішнє мовлення, багатоголосся інтонаційного ладу того чи того твору — ті складники, які, за визначенням О.Чугуя, формують драматургічну основу ліричної оповіді, зумовлюють конфліктний характер її становлення та розгортання¹¹.

Зорові образи в поезії “Глечик на двох”, “Дві берізки”, “Наодинці з дівчиною”, “Зграйка дівчаток” служать засобом передачі внутрішніх почуттів та переживань автора, засвідчують його грайливість у ставленні до дівчат, до коханої, до світу, де вони живуть. На першому плані тут зображення, ґрунтоване на багатстві та вишуканості естетичних емоцій, почуттів і переживань як вияву ставлення до того чи того героя і світу загалом. Насолода красою, солодкий біль, оповитий світлим серпанком легкого смутку й задуми, м’якість, благородство, гіркувато приємна самота в цих поезіях, звертання до квітів, гра з ними (“Катерина Білокур: піжмурки квітів”) переходять у виявлення у слові, аби знов поєднати в собі поезію й дійсність, створити такий принадно-заворожуючий світ нового буття. Тут зображення й виявлення стають джерелом взаємопереходів і взаємоперетворень, зумовлюють драматичне й водночас легке та ніжне розгортання ліричної оповіді, несучи в собі ту чи ту поетичну ідею. Внутрішні монологи, звертання до квітів, дерев, інших явищ природи також підпорядковуються цій меті, створюючи враження вишуканого театралізованого поетичного дійства, його сценічної зримості. Зображення в них непомітно і природно переходить у виявлення, а виявлення — у художньо-естетичні судження та узагальнення. Поєднуваність цих драматичних складників надає поетичній оповіді, образам ліричного героя й ліричного власне автора яскраво виявленого національного змісту, що засвідчує естетичне багатство, народнозвичаєву вишуканість та благородство, тонкі психологічні відтінки їх внутрішнього світу.

Суто народне розуміння краси в поезіях “Глечик на двох” та “Зграйка дівчаток” пов’язані з червоним кольором як уособленням життя. Але змалювання дівчат,

¹⁰ Див. ширше: *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. — К., 1996. — С. 55-71; *Тихолоз Н.* Казкотворчість І.Франка: Генетичні аспекти. — Л., 2005. — С. 29-40; *Костенко А.* Діалектика художнього образу. — К., 1986. — С. 5-76.

¹¹ Див.: *Чугуй О.* Драматургічні елементи в ліриці Т.Г. Шевченка. — Х., 1989. — С. 5-12.

які стали суничками й розгубилися на лісовій галявині, сприймається й розуміється суто по-голобородьківському: воно розгортається у своєрідні сценки з величної історії взаємозв'язку людини і природи, набуваючи принадно-грайливого змісту, що знаходить свій вияв у шелестінні листочків, якими, відгукуючись на поклик, дівчина усміхається до хлопця, в росі, якою вона дивиться в небо, та в ягодах, збираних на її щоках. А ось зграйка дівчаток, зачаклованих літом на ластівки, які прилетіли, “щоб трохи побавитися знову дівчатками, де червоніє ягодами між листя гра” (211). Так В.Голобородько сягає надзвичайної сили художньо-естетичного узагальнення й утворює думку про природу як джерело вишуканості та благородства людських взаємин, краси духовного світу людини, їх незнищенності, на основі яких творяться поетом національні образи українського світу.

Незвичайно проста, але напружена й у всьому довершена драматургія поезії “Одна з-поміж трьох білих лелек”. Її канву становить внутрішній монолог ліричного героя, що лише раз переходить у благальне його звертання “Подайте мені чимось знати, хто ви, мамо, з-поміж трьох білих лелек!” (321), і один із них відгукується на те благання, скубнувши трави. То був знак лелечівни не тільки ліричному героєві, а й лелечисі та лелічу — батькам птахи — про те місце, де вони звікували свій нелегкий вік, це її прощальний знак: “Недовго вони походжали на схилі пагорба, / потім знялися — і згори — подивилися / на наше подвір'я, на мене з яблуком у руках, / політали-політали / і сховалися за далекими білими пагорбами. / І я зрозумів, що вже ніколи вас / не побачу, мамо” (320), — підсумовує ліричний герой. Усе тут, як бачимо, перейняте отою ідеєю Роду, про яку йшлося вище, отою первозданною красою взаємозв'язків людини і світу. Кожен — ліричний герой, його мати, лелечівна зі своїми лелечихою-мамою й лелічем-батьком — у цій неймовірної сили емоційної насиченості та драматичної напрузі німій сцені виконує свою роль, рухаючи внутрішній конфлікт до його закономірної розв'язки: пам'ять Роду — священна, у непоказній скромності, у її спадкоємності — благородність, сила й безсмертя цього Роду.

Багатством та динамікою навколишнього світу, свіжістю барв, до кінця незбагненою, проте щирою і ясною любов'ю до землі, квітів, трав, птахів і людей на ній, поезія Василя Голобородька знов-таки нагадує картини народної художниці Катерини Білокур. Тож цілком закономірно, що низка його поезій написана за мотивами цих картин (“Півонії: автопортрет з Катериною Білокур”, “Катерина Білокур: завивання вінка”, “Катерина Білокур: піжмурки квітів” та ін.).

Викликання квітів, динаміка внутрішніх монологів-роздумів, багатоголосся, гра образів ліричного героя, художниці, глядачів, чужинців, квітів, ліричних інтонацій, що творять внутрішню форму поезії “Катерина Білокур: піжмурки квітів”, викликають насолоду від їх злагодженості, поетичної принадної та мальовничості, зовсім не збагнених для чужинців, які не знають їхніх назв українською мовою, отже — не можуть сприйняти та зрозуміти сутність тієї краси. І лише малярка, як чарівний господар, тонко відчуває в іменах квітів зміст національних уявлень про красу, тому вони легко покорилися їй і “стали рівненько за тином, як пустотливі діти, і зацвіли блакиттю” (345), бо ж коріння справжнього таланту, джерела його сили — у народі. Своєму ж народові справжній національний художник повертає талант, відкриваючи світові духовні цінності нації. Так на основі природної поєднаності та взаємодоповнюваності прадавніх та сучасних уявлень українського народу про людину і світ, виявлення в них свого розуміння закономірностей духовного, морального, соціального й історичного поступу людства формується національна своєрідність художньо-естетичного мислення В.Голобородька. Однією з найсуттєвіших ознак такої своєрідності стає увага до виробленої та опоетизованої народом упродовж віків звичаєвості морального, побутового й соціального буття людини, яка то творить злагоджений, урівноважений тип взаємозв'язків цієї людини зі світом, а то виливається в напружено-драматичні, конфліктні форми заперечення всього супротивного національній природі буття, отже — й усвідомлення необхідності в усьому відкривати, відстоювати та утверджувати чистоту його первозданної краси й гармонії в такому суперечливому й неоднозначному сучасному світі.

Зміст, взаємозв'язки внутрішніх складників художнього образу чи твору загалом, які відбивають особливості художньо-естетичного освоєння та узагальнення митцем явищ дійсності, формують і неповторність мовно-стилістичної організації його творів (зовнішньої форми). Щоб мати чітке уявлення про цю неповторність, збагнути її до кінця, необхідно пам'ятати: “розвиток поняття — це розвиток змісту знака, який здійснюється в процесі мислительного включення цього знака у певну діяльність — у певну ситуацію”, а внутрішньоформне значення слова “сприяє формуванню тексту і навпаки: текст як цілісна категорія формує внутрішню форму слова і його значення”¹². Виходячи з цього, з'ясуємо символіку образів солов'я й солов'їв у поезії В.Голобородька.

Ще М.Костомаров зазначає, що в народних уявленнях соловей був “символом радощів, молодості і веселощів, улюбленцем вродливих дівчат”¹³. Він, як пташка вільна, приносить вісті, уособлює парубка, “який втратив долю і щастя в бідах, а також виступає символом свободи”¹⁴. Народнопоетичний у своїй основі, у поезії В.Голобородька він, позначений творчою особистістю автора, набуває найрізноманітніших змістових відтінків. Мотив молодості в поемі “Соловейку, сватку, сватку...” та в поезії “Соловейкове тьохкання” включається автором у сферу внутрішніх почуттів і переживань дівчини в очікуванні свого солов'я-парубка зі сватами, у неї “є незайманість, / те, що найкрасивіше за все на світі”, що буде відібране тільки після звичайного сватання, під час звичайної весільної комори¹⁵, яка при чистих зорях “показує соловейкові свої груди”, відчуваючи на них запаморочливий дотик під солов'їний спів пробудженого дівочою присутністю вітерцю, що було заснув поміж гілок, від чого “поселяється у тілі дівочому / тьохкання нічного соловейка” (313). Воно, те тьохкання, озветься в її тілі в класі, коли, неуважна до уроку, “обведе поглядом уже скільки років знайомі обличчя / хлопців і дівчат / і побачить на одній парті, / де до того сидів непримітний хлопчина, ясного місяця” (313). Від того стане дівчина легкою і спраглою до його доторкувань, таких звабних і ніжних, як доторкування пташиних ніжок до квітучої гілки.

Образ соловейка у взаємозв'язках з образом дівчини, хлопця, вітерцю, квітучих гілок, уявлень про дівочу цноту, в основі яких народні звичаєві, духовні та моральні цінності, не суперечать, а гармонійно доповнюють одне одного, виводять їх із стародавніх шарів народного світогляду і спрямовують у світ сучасного життя, через драматичну напругу внутрішніх почуттів і переживань ліричних та епіко-ліричних героїв викликають почуття святості, благоговіння перед чистотою взаємин закоханих. Уся сукупність образів названих творів, смисловий центр яких — народнопоетичні уявлення про солов'я, формує загальне ідейно-тематичне спрямування того чи того образу: вірність звичаям народної моралі — вірність красі та благородству, які й мають визначати сутність нинішніх духовних цінностей, духовного світу нашого сучасника загалом. Відхід від цих звичаїв, цих цінностей, їх утрата обертається для нас тяжкими духовними недугами, невиліковними ранами (“Криваві солов'ї”). Зауважмо, що мовно-стилістична організація творів В.Голобородька — природний складник національної картини світу в них. Поет не прагне дешевих вражень, не вдається до спрощеності, прямолінійності чи й вульгарщини в передачі найпотаємніших, найсвятіших і найпрекрасніших суто особистих почуттів закоханих, як то часто буває в сучасних модерністів і постмодерністів, а міцно тримається народного ґрунту, народних звичаїв та уявлень, тобто звичаїв увічливості, виняткової поваги і святості у ставленні до внутрішнього світу юнака і юнки. Як і в народній творчості і народних звичаях, поет говорить про це натяком, глибоким змістом підтексту слова та образу, метафорично, що й

¹² Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст. — Коломия, 1997. — С. 98.

¹³ Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибр. праці з фольклористики та літературознавства. — К., 1994. — С. 95.

¹⁴ Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій (Звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. — К., 2001. — С. 67.

¹⁵ Голобородько В. “Соловейку, сватку, сватку...” // “Соловейку, сватку, сватку...”: Міфопоетична трансформація українського обряду сватання в українських народних казках. — Луганськ, 2002. — С. 27.

надає тому світові, його героям яскравого національного колориту, неповторної поетичної краси і принадності.

На підкреслений вияв душевного болю й ганьби, викликаних збайдужілістю сучасників до героїчних сторінок своєї історії, до гостропекучих проблем національного поступування, зрадою ідей національно-визвольних змагань та майбутнього нації спрямовано й синтаксичні складові поетичного мовлення В.Голобородька. Його особливість — те, що кожний складник поетичного синтаксису перебуває у смисловій єдності з художніми деталями, які визначають сутність усієї сукупності поглядів автора чи то його ліричного героя на світ. Драматична тональність поезії “Міждо мир хрещений” ґрунтується на послідовній зміні звертання ліричного власне автора і звучить як вирок запроданству та зраді. Нагнітання різних стилістичних форм, дієслівні рими, думовий ліро-епічний характер розгортання оповіді природно переростають у типово національну картину світу: козак нагайкою карає відступників, слабодухих і зрадників, а “на біле полотно течуть зі скроні / червоною заполоччю / вишивки — / не подільські, не полтавські, не слобожанські — / українські” (318).

Лексема *кров* у поєднанні з художньою деталлю *жовта кість* у поезії “Калина об Різдві” також виступає ключовою у творенні образу сучасності. Кров — то символ нескороності, боротьби й болю, жовта кість — мертвотності, черствості, заскорузлості та обивательщини. Протиставлення змісту цих образів творить глибинні смислові зв’язки між усіма образними складовими твору. Розквітла об Різдві калина, поет, який в її образі повернувся на Україну, калюжа крові, наточена за ніч з-під кухонного ножа, руки із зідраною до м’яса шкірою, вирване серце жайворонка, калиновий місток становлять однорідну у смисловому плані низку образів, де закладена ідея драматичної, і саме тому героїчної, боротьби нації за свою свободу й незалежність. Драматизм цей посилюється й монологом ліричного власне автора, головною складовою якого стає образ жовтої кісті у згаданому вище його значенні. З одного боку, на нього спрямовано образи захололих без долонь Василя чепіг золотого плуга, недосіяного ним золотого пшеничного зерна й заржавілого без ужитку серпа, а з другого — деталі обивательського побуту, як-то ключі від квартири з усіма вигодами, екзотичний брелок, наколена на виделку котлета із засмаженого різдвяного кабанчика, чарка з пінистим червоним вином у новорічну ніч тощо. І справді-бо, різдвяні образи, образи крові тут набувають прямо протилежного значення. Вони — то символи життя, боротьби, то уособлення духовного й морального занепадництва, відступництва, гнилизни й черствості, але у своїй діалектичній єдності творять місткий і багатогранний, напружено-драматичний, експресивний та глибокий образ часу і драматичного українського світу, відбитого в ньому.

Художньо-естетичне мислення В.Голобородька — особливий здобуток у становленні національного українського письменства. Його своєрідність полягає в тому, що воно ґрунтується на природній поєднуваності стародавніх уявлень українського народу про людину і світ, стародавніх форм світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовиявлення і світоутвердження із психологією та світоглядом нашого сучасника. Національна самобутність такого способу художньо-естетичного освоєння світу знаходить свій вияв в особливостях діалектики зображення й вираження, у драматичному й водночас лагідно-поетичному та глибоко філософському відтворенні й перетворенні, в узагальненні ідеалів, у винайнятковій, але помірно стриманій емоційній насиченості поетичної оповіді, неповторній її драматургії. Поет не осучаснює стародавній світогляд. Він у нього — природна й цілком сучасна складова національного буття ліричного героя чи власне автора. На їх основі поет розвиває, поглиблює й актуалізує ті чи ті ідеї, творить свій, новий, глибоко самобутній світ нашого повсякденного національного буття. Світ, такий принадний і поетичний, світ гостропекучих проблем і викликів на них надає творчості Василя Голобородька прикмет справді національної літератури.

м. Суми



ГРИГОРОВА НОВЕЛА ЯК КОНЦЕПТ...

До тієї ночі мені якось не вдавалось ні зустрітися з Григором Тютюнником, ні, зрозуміло, бодай словом обмовитися... Так розминулися б і того разу, якби не Віктор Олександрович Погрібний, що тоді саме був у Києві (здається, на стажуванні в “Літ. Україні”) і, уже прямуючи “додому”, уповільнив крок і тихенько сказав мені: “Це йде Григір... здається, трохи “веселий”...” На мене це справило вплив однозначний: не треба втручатися, хай поговорять... (Григір зустрів “спілчанина”). Згодом, по короткій розмові, Віктор Олександрович сказав, що Григір “не в дусі” і як зазвичай лається, бо всіляко уникає “кагебістів”. Останнім його лайка й адресувалась.

Мені ж, як звичайній людині, кортіло почути з вуст Григора Михайловича слово, не оброблене, вимовлене без затримки.

...Відтоді на кожне нове видання й покладається певне сподівання. Як на несподіваний лист, де від письменника очікуєш слова... не “письменницького”, а живомовленого, так би мовити, “фрази з балачки”. У Григора, як бачимо з останнього видання, що нині вийшло вже “другим, доповненим (“Облога. Вибр. твори” / Передм., упоряд. та примітки В.Дончика. — К., 2004), “якраз і трапляються слова, фрази, які ще не були в “бувальцях” і сприймаються незатертими. І саме в листах. Зокрема — у листах до М.Стеблини, В.Білоуса. І хоч як “лайливо” налягає письменник на діда Хтудула за нелюбов до нової сорочки (такої ж, мовляв, як у самого Григора — нелюбов до листування), усе ж лише в листах надходила відповідна хвиля мовлення, яка й “заводила” в ньому живого мовця.

Обдумуючи мистецькі уподобання того чи того художника, кожний критик, літературознавець, письменник шукає певну низку імен у попередній традиції, де б наш обранець сприймався якнайорганічніше. Григір Михайлович — і така думка видається природною — органічно сприймається серед постатей Коцюбинського або ж Стефаніка. Хоча зразу ж треба попередити: постаті ці не еквівалентні. Один з митців тяжіє до імпресіонізму, тобто до мистецтва реалістичного зразка: це М.Коцюбинський; другий же, В.Стефанік, схильний до експресіонізму, тобто до письма романтичного. Ось тут і постає низка кваліфікаційних (чи типологічних) запитань. І дуже добре буває, коли кожен рецензент того чи того видання прояснює щодо нього бодай якусь децицію, додає певності чи бодай схиляє до чогось.

Мій же наголос стосуватиметься поетики Григорової новели як *концепту з царини жанрового мислення*, тобто *поняття постмодерної художності*. А що це саме *концепт*, засвідчує другий період історії постмодернізму — його друге двадцятиріччя в повоєнній усезагальній і літературній історії, в обсягу якого він і склався.

Саме в цей період Григір опублікував свою ідеологічно найдемонстративнішу новелу — “Медаль”. Закінчення цього твору розраховано на естетично сприйнятливий вух:

“З-за комишів над річкою сходив місяць, червоно заблищав льодок на чистоводах, порипували вмерзлі в кригу верболози, а десь на шляху басовито гули дроти. Данило розплющився — повагом, ледве розліпивши повіки, — і перше, що побачив, був пухлий від снігу куц бузини на причілку, на якому чомусь полум’ям униз горіли свічки, а тоненький голос з-під того куца солодко, мов русалка, співав знайому Данькові ще з дитинства колядку:

Ше-ед-ши трі-є ца-а-рі
Ко Хре-сту со да-ри¹.

Данько опустився на поріжок, заплющився і, посміхаючись до місяця, став слухати колядку...”

¹ У виданні помилково: “Ко Хре-сту со да-ра-ми-и-и...”

Такою кромішною була смертельна кончина цього Григорового героя, що прийняв зі своєю вистражданою медаллю і прощальний усміх до нічного місяця, під міраж колядки.

По-своєму болісно й водночас гордо прощається з читачами й герой новели “Сміхота”:

“Демид дивився їй просто в очі, і не змигнув навіть оком, і довго мовчав, а дядина зирила на нього очима недобрими, тоді сказав:

“Я, дядино, зробив такий хрест, як сонце, і мені було шкода ставити його над одним чоловіком. То я й поставив його над усіма. Отакий хрест. Поставив його над дядьком, над тими, кому дядько залив сала за шкуру, і над тими, що про це нічого не знають. Над пам’яттю. Звиняйте, мені вже пора в плотню...”

Народне осмислення акції Деміда слушно витрактувало її як “Сміхоту”, гідну назви новели.

У справі визначення щодо певного концепту в поетичній системі належить зрозуміти, якою ж мірою і в яких формах (способах чи модусах) відбувається самовизначення стосовно контактності заголовного концепту з усіма почергово суміжними концептами — пафосом, психологізмом, хронотопом, нарацією, а також, зрозуміло, і самим *жанром (жанрами)*.

Тут Григір Тютюнник має певний погляд. І найперше це стосується дефініції жанру. Так, у своїх нотатках письменник відверто зазначав: “Не можна писати новели мовою роману”. Себто не можна звикати. “А звикнути — означає: не помічати”. Як дещо далі пише в “подорожніх нотатках” Григір: “Як на мене, подорож, скажімо, від Владивостока до Харкова, мабуть, чи не цікавіша від якоїсь повісті, коли навіть ця повість сучасна”.

У Григорових нотатках поряд, хоч ніби й мимохідь, указано на майже чіткі поетичні рівні — *жанрові* й, тут же, — *нарративні* (“писати новели мовою роману”).

Не менш комплексно вказано також на інший поетичний рівень — *хронотопний*: “повість *сучасна*”.

Дозволю собі зазначити, що різні структурні рівні поетичної системи розглядаються як взаємоузгоджені, взаємокореспондуючі. Тобто: певні зміни на одному рівні (пафосному, жанровому, психологічному, хронотопному чи нараційному) викликають (чи спонукають) релятивні структурні зміни й на суміжних рівнях.

Стосовно жанру *новели* у практиці Гр.Тютюнника, про яку йдеться, нам належить найперше обдумати: чому автор удався до спеціальної вказівки “новела” (текстуально, персонально й досить регулярно).

У письмі Гр.Тютюнника при вирізненні жанру новели спостерігається стійка орієнтація на інші рівні поетики, зокрема на *пафосний*. Так, у новелі “Сміхота” бачимо установку на *афектність*: “Сміхота” як назва цілком може бути осмислена і як пафосно-афектний чинник жанрової структури.

Наративний рівень поетичної структури в цій самій новелі виказує амбівалентність повістуння: “Суворо сказав. Пиляй *завжди суворо жартував*”. “Говорив Пиляй не дуже привітно, одначе й не похмуро...”

У новелі “Медаль” чинником структури виступає *художній хронотоп*. У інтер’єрі сільбуду нагороджується багатолітній сумлінний тваринник Данило Якимович Глиця, якого чи не вперше назвали “при цьому повним ім’ям та по батькові”: “Перед очима у нього закружляла червона пляма на освітленій вулиці, потім одне по одному проступили обличчя тих, що були в президії”. Уся процедура з виходом на сцену й нагородженням, уся “біомеханіка” відтворена з її достеменністю, включаючи й подробиці: “...По дорозі додому Данько одчепив медаль — навіщо ж їй теліпатися поверх куфайки? — і затис її в кулаці. [...] Медаль не зігрівалася в Даньковому кулаці і студила старечі пальці, як крижина”.

Другим жанром, який у Григора здобув свою дефініцію, принаймні при публікації, виявилася повість.

Повістей він написав декілька. Вони орієнтовані переважно на односуб’єктну структуру, як “Климко” або “День мій суботній”. Та й навіть багатосуб’єктна

побудова (“Вогник далеко в степу”), зрештою, перетікає в улюблену одноосібність, відверто означену й у незавершеному “Житті Артема Безвіконного”.

Жанрово кваліфікованою (і ця “кваліфікація” здобула собі прописку при заголовку твору) стала повість 1969 року “Облога”. У цьому жанрі у Григора Тютюнника набуває особливого розвитку *психологізм*. Автор, по-художницьки застосовуючи цей засіб, “створює” певні ситуації для апробації, а то й перевірки свого героя, для того чи того способу редублікації певного повороту в житті персонажа, у його психіці. Наприкінці III розділу (з 8-ми), тобто майже в центрі розповіді, із центральною постаттю твору стається за сюжетною динамікою — хворобливий напад. Письменник терпляче й уважно випрозорує його в сюжетних подробицях, надаючи йому психологічної рельєфності.

Автор ніби вибудовує, “комплікує” в сюжеті зосереджуючу мить для її розгляду. Як видно, письменникові не доводиться нічого й робити зумисно, надумано, спеціально. Усе, зображене в ході мистецької розповіді, відбувається психологічно стихійно, спонтанно. Можна сказати — з новелістичною “новиною”.

У цій стихійності, саморідності, може, найбільше й відчувається органічність, “народженість” Григорової новели. Незалежно від її остаточного *жанрового* вигляду.

“...Про те, що сталося потім, я дізнався лише передсвітом, прокинувшись од важкого, як марення, сну. У вікна вже зазірала стигла ранкова зоря, а в хаті синюватий холодний морок. Я пригадав, що після останніх слів старого Личака в руках у мене якимось чином опинився молоток, котрим я трощив сіль, і я пожбурих його в сіни на Личаків голос. Ще чув, як під вікнами хтось стогнав, лаявся, гатив кулаками в рами. Потім хтось крикнув: “Ей, ви там! В чом дзело? Ну-ка убірайтесь вон, а не то — подстрелю!” і все стихло, ніби провалилося в безодню...

Я спробував поворохнутися й застогнав.

— Лежи, лежи, — зашепотіла Меланя, нахилиючись до мене з лежанки, і поклала на голову щось холодне. — Болить? Що в тебе болить, га?

У мене боліло все: скроні, плечі, груди...

— Лишенько, як ти вчора розходився! З роду не думала, що ти такий одчаюга! Ну? — Меланя тихенько засміялась — біла, у нічній сорочці, як примара. — А бився. Матінко моя рідна! І кулаками й ногами, й головою... І кричав не своїм голосом! А в кулаці була сіль...

— Де вони ділися? — спитав я, прислухаючись до власного голосу, котрий здавався чужим.

— Пішли, ти їх випхав і двері засунув! Тоді довго плакав, рвався в мене з рук... Доки заснув. — І спитала обереженько: — Це в тебе що — хвороба така? — Хтозна...”

Мав безумовну рацію Гр.Тютюнник, твердячи: “Не можна писати новели мовою роману”. На певну міжжанрову “деклінацію”, певну схильність структури одного жанру до структури жанру суміжного слід зважати надто тоді, коли до того ведуть певні ознаки форми.

Такою *новелістичною* віхою виступає в побудові повісті “Облава” її психологічна, драматично-діалогова частина, художницьки розгадана як серцевина в наративному остові цього твору. Саме повість “Облава” була осмислена з погляду на переважно внутрішню, психоінтертеріорну подію, пережиту суб’єктом.

Слід, гадаю, зазначити, що нинішні західні психологи мають справу зі схожим “матеріалом” і розглядають його як лабораторний, лише почасті як мистецький: принагідно, спорадично, okazіонально. Про це вже написано чимало психологічної прози, цілі тисячі “плато”. У нас же “інтелектуали” не сподобляться зійти з піднебесності на земні, *перекладацькі* горизонти. І ніби на докір їм, “інтелектуалам”, наші письменники, не маючи тривкого лабораторного матеріалу, і виходять, як і Григір, на психологічну “пробу”, аби хоч художницьки зжити те, що видалося звідати, “пережити і розповісти” (А.Дімаров). За цей досвід їм і завдячує читач, котрому така проза до вподоби.

“Останній лист від тата” текстуально завершує новелу Гр.Тютюнника “Три зозулі з поклоном”, вносячи до повістування трепет транссибірського перельоту

через “Сибір несходиму”, аж наприкінці протинаючи незвичайну дійсність порушених життів закоханих молодих людей з України.

У цьому творі позатекстуальна реальність, реальність *історична* незвіданими шляхами проникає у структуру повістування текстуального. Текстуально ж із досибірського життя Михайла й Марфи в текст потрапляє лише одна репліка фактичного подружжя — Софії й Михайла.

“Ти, Михайло, — кажу, — хоч би разок на неї глянув. Бачиш, як вона до тебе світиться”.

А він:

“Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться”.

Останній епістолярний штрих знову повертає до сибірських реалій і до понадконтинентальних просторів, зачаєних ув останній просьбі Михайла:

“Сходи, моя єдина у світі Соню! Може, вона покличе свою душу назад, і тоді до мене хоч на хвилику прийде забуття.

Обнімаю тебе і несу на руках колицу з сином, доки й житиму...”

Остання деталь у новелі — меморійна.

“Коли се було... А я досі думаю: “Як вони чули одне одного — Марфа і тато? Як?..” А ще думаю:

“Тоді не було б тебе...” — шумить велика “татова сосна”.

Воднораз із завершенням повістування Гр.Тютюнника зринає думка про асоціативний перегук його образності з образним рядом Миколи Хвильового, у котрого саме розвинені різного роду медитації про сосновий шум на велелюддях. Скориставшись такою асоціацією, можемо визнати її невипадковість і повчальність, надто — для української “малої прози”.

Повість Гр.Тютюнника “День мій суботній” із відстані життя її автора видається демонстративно першоосбною. Починається розповідь вітально, майже святково, а водночас і з якоюсь засторогою, якимись “дужками” чи то завбаченості, чи відкладеності, у кожному випадку — недомовленості.

“Прокидаюсь я щосуботи од сонця й золота, що, здається, тече крізь вікно з недавно позолочених хрестів на Андріївській церкві. Якщо сонце вже височенько, хрести відбиваються на вицвілих стінах моєї кімнати (*я живу тут недавно, ремонту зробити не встиг та вже й не встигну*)... Я подумав тоді: “Тіні коротшають так само непомітно, як і людське життя”, — і пішов на Житній ринок базарувати, одразу ж забувши свою думку. А сьогодні вона *знову явилася мені*, і, як це *часто бувало зі мною й раніше*, я раптом побачив себе збоку, чужими очима — напевно, так бачить себе актор у фільмі, де він грає: кожен свій крок, слово, вчинок — і гостро, як біль, відчув, що *став* не самим собою, а *кимось іншим*, і що *ця роль мені важка*”.

Якщо ж звести воєдино, до авторського ментального центру, усе те, що *“часто бувало зі мною й раніше”*, хоч би на *повістевому* ареалі, з “Облоги” починаючи (де дивним згодом пролунало “обережно”: “Це в тебе що — хвороба така?”), і піддати певному узагальненню останні, тобто “суботні” реалії побуту, буття і психічного життя літературного персонажа, то матимемо досить психоаналітичного матеріалу для висновку про — щонайменше — *акцентуційованість* особи Григора Тютюнника. Про його живучу культурну неурбанізованість у самій натурі швидше актора, аніж письменника, чи, як він любив говорити на чеський манір, спісавателя.

Стосовно останньої повісті Гр.Тютюнника “Житіє Артема Безвіконного”, що залишилася незавершеною, то ім’я її героя дивними шляхами-асоціаціями нагадало мені про роки хрущовської “відлиги”, коли один із моїх дідів Артем Письмак, столяр і голуб’ятник, у далекому (від райцентру) селі Кам’януватка так само несподівано, як значно пізніше і Гр.Тютюнник, удався до акції суїциду... Отож чергове храмове свято всі рідні мимоволі відзначили досить сумно й без звичної за подібної okazji голуб’ятини.

Повість “Житіє Артема Безвіконного” закрюювалася на багатоперсонажну структуру, в якій на одну з ролей було вписано особу “Василь Васильович Дерид, по-вуличному Базар”, що власною персоною з’являється аж наприкінці повісті й означається якимись однією-двома фразами, натякаючи на цікавий

характер у можливому просторі твору. Нехитре лікувальне мистецтво поєднує справжнє “врачеваніє” з незлобною іронією надаючи до популярних йодових ванн, які “Сіль Сіліч” прописував і при цьому відверто зізнавався: “Люблю поклонитися весне у себя на родине, в родной хате”.

Щиро заздру людям, котрі тримали оці сторінки зі словами, під якими проставлено підпис самого Григора Тютюнника.

При переході в постмодерну зону своєї історії поетика новели, від-новельної повісті й жанрового мислення в цілому зазнала відчутної внутрішньої динаміки, перегрупування компонентів, зміни їх ролей та функцій. Найдовше визрівала (якщо можна так сказати) “брунька” новелістичного психологізму. Вона практично “розбухла” й “зацвіла” (ставши “тригером”, “спусковим гачком” конфліктності) у повісті “Облава”, а надалі ніби завмерла у вичікуванні, знайшовши деяку поживу в сюжетних перипетіях практично службової динаміки у “Дні моєму суботньому”.

Останній же стимулятор жанрової динаміки прозоро намітився з появою у структурі повісті “Житіє Артема Безвіконного” майже постмодерної фігури Деріда-Базара. Прикро, що її потенції лише ледь-ледь заявлені сюжетно й не окреслені у присюжетних композиційних виявах авторської активності.

Григор Тютюнник був підкреслено реалістичний, надто – у новелістиці. Усі його дитячі смерті й потоплення, а так само й дорослі погібелі жодною мірою не асоційовані з віртуальністю, так само як і нагороди медалями. Той же реалізм охоплює й усі ритуали – поминки, відспівування, весілля. У тому й демонстративна його повчальність, що був Григор, як і його герої, живим докором самій системі.



Наші презентації



Н.В.Костенко. Українське віршування ХХ століття: Навчальний посібник. – Вид. 2, випр. та доп. – К.: ВПУ “Київський університет”, 2006. – 287 с.

У посібнику розглядаються основні тенденції українського віршування ХХ століття. Засобами порівняльно-історичного та статистичного аналізу здійснено систематику форм українського неокласичного та класичного вірша. Н.Костенко проаналізувала понад 20 тисяч творів кількох поколінь українських поетів. Видання присвячено пам'яті вченого-віршознавця М.Гаспарова, уміщено багато його листів до дослідниці.

Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: Монографія / Наук. ред. Г.Сивокінь. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.

У монографії здійснено теоретичне дослідження філософської лірики як жанрового феномена в горизонті просторового тлумачення категорії “жанр”. Збереження нежанрового аспекту розгляду філософської лірики дозволяє переважно увагу з предметно-тематичного матеріалу на художньо-змістовий вектор його тематизації в конкретних ліричних текстах. При цьому основна проблематика дослідження актуалізується на ґрунті послідовного зв'язку з сучасним станом літературознавчої науки, а її висвітлення відповідає структурі теоретико-літературної галузі.



I.X.

Микола Сулима

Я б назвав В.Брюховецького людиною, яка зуміла максимально скористатися свободою. Ми бачимо його серед творців Народного Руху за перебудову — саме так називалося це романтичне поривання української інтелігенції підтримати задуми М.С.Горбачова (принагідно нагадаю, що Народний Рух за перебудову зародився в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, у створенні його програми брали участь літературознавці, критики й письменники, згодом він став партією, яку й очолив В.М.Чорновіл; на жаль, вона, очевидно, не без допомоги політехнологів, дала себе розколоти, обросла клонами й розгубила прихильників). Ми бачимо нашого ювіляра й на теледебатах із секретарем ЦК КПУ Л.М.Кравчуком, який хотів переконатися, чи не намірилися часом “рухівці” створити партію — тоді такий вид спілкування компартії з народом був новиною, проте В.С.Брюховецький із одностудцями не розгубилися, прокладаючи дорогу й передвиборним теледебатам, і таким ток-шоу, як “Свобода слова”. В.С.Брюховецький блискуче реалізував і проект “Києво-Могилянська академія”. Я разом зі своїми колегами зносив стільці до конгрегаційної зали для прес-конференції, навіть не здогадуючись про наміри ювіляра, який став тоді на прохання Міністерства оборони, мабуть же, не лишень України, і переміг. Зараз В.С.Брюховецький, як мені стало відомо з одного інтерв'ю, хоче залишити пост Президента Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Колись на подібний крок зважився генерал Ш. де Голль — він добровільно залишив пост Президента Франції. Це також один із виявів свободи, так само, як і вміння красиво скористатися ним. Тепер ми хочемо, щоб В.С.Брюховецький не менш красиво скористався свободою від обов'язків Президента НаУ“КМА”, а й узявся за перо — уже не для того, аби накладати резолюції та підписувати серйозні документи, а для того, аби знову зазвучав голос дотепного критика і глибокого вченого-літературознавця.



Григорій Сивокінь

“Силове поле критики” — так називається одна з книжок В'ячеслава Брюховецького, видана ще 1984 року і присвячена актуальним питанням критики як гарячого цеху літературно-художньої творчості. В ювілейних клопотах та суєті, присвячених 60-річчю славного ректора-президента Києво-Могилянської академії, може, не акцентуватимуться всі грані його особистості, як-от те, що він має середню “харчову” освіту (закінчив Смілянський технікум харчової промисловості), що він не тільки доктор філології, а й кандидат педагогічних наук (начеб готувався здавна очолити “славетний на весь світ” вищий навчальний заклад), що він професійний журналіст і за освітою, і за частиною стажу (кілька років працював у “Літературній Україні”). А ще наголосити хочеться: крім “Силового поля критики”, написав кілька книжок про ту ж критику, літературні портрети Івана Сенченка, Миколи Зерова, Ліни Костенко. Одне слово, був справжнім

академічним науковцем, якого збороло тільки силове поле великого (не побоюся цього слова) організатора науки й освіти.

Аж гульк — ШІСТДЕСЯТ!

Доброго здоров'я тобі, дорогий В'ячеславе Степановичу! Невтомності у твоїй благородній роботі! Хай щастить!

З неодмінною повагою

Григорій Сивокін, член-кореспондент НАН України

Микола Жулинський

ВІДЧАЙДУШНА ОДЕРЖИМІСТЬ НЕОФІТА, АБО “...ЯК ВАЖКО БУТЬ АНТЕЄМ НА АСФАЛЬТІ”. ЄЛЕЙНІ КПИНИ З ЮВІЛЕЙНОГО В'ЯЧЕСЛАВА БРЮХОВЕЦЬКОГО

“Щоб знати людей, то треба пожити з ними. А щоб їх списувати, то треба самому стати чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу”.

Тарас Шевченко

Ні, не забув я дотепних “приколів” В'ячеслава Брюховецького з нагоди мого шістдесятиріччя. Навіть “сімейним підрядом” ювілейний збірник видав на мою честь під назвою “Справжнє”. В авторській, а начебто від мого імені написаній передмові вже так свавільно “погуляв” по моїх “наукових текстах”, так зі смаком познущався над моїми ідеологічними “заградотрядами” — цитатами з Маркса-Енгельса, Леніна, Брежньєва, що, здається, живого місця на мені не залишив. Тоді я й замислив подібну атаку на тексти В'ячеслава Брюховецького вчинити в рік його шістдесятиліття. Руки свербіли “пошматувати” його монографію “Силове поле критики” (1984), брошуру “Критика в сучасному літературному процесі” (1985), книжку “Специфіка і функції літературно-критичної діяльності” (1986) і прицільним оком вибрати його ідеологічні реверанси комуністичному режимові. Окрилювало мене на такий жаданий “творчий подвиг” і те, що упорядник унікальної (нагадую: в одному примірнику!) книжки “Справжнє” вкладає мені в уста (Господи, який банальний вислів!) таке визнання: “Я ніколи не писав про упорядника цієї книжки *справжнього*”.

То правда, не писав. Але зараз напишу. Всю правду. Постараюся “натхненно і з примусу, широким мазком і тонкою лінією, скупю і щедро...” Далі у В'ячеслава Брюховецького йде (це я цитую його передмову до збірника на мою честь) “віршами і прозою, по-денному і по-вечірньо-київському, академічно й белетристично, нашою солов'їною і макаронізмами, панегірично і філіпкічно...”

Не знаю, як вийде написати про цього їжачка з хутора “Дивосил”, але гладити не буду — колеться. Отже, не “панегірично і філіпкічно”.

Із чого розпочати? Мабуть, із прийому його на роботу до відділу теорії соціалістичного реалізму Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Усвідомив аспірант Інституту культури В'ячеслав Брюховецький, що йому не судилося скласти гідної конкуренції у вокалі майбутньому співаючому, вірніше, шепочучому, ректорові рідного йому Інституту культури. Та й хутора “Дивосил” ще тоді не мав — не було власної кропиви для натхнення. Прийняли цього аспіранта на роботу в Інститут літератури, бо ж біографія трудова, пролетарська, спеціальність “слюсар” з уточненням “технік-механік” — як-не-як технікум за плечима. Допомогло, звісно, й те, що на той час уже й писати навчився, редагуючи в “Літературній Україні” чужі рецензії та статті. А головне — партійний, органічно ввіллється в очищені від усяких там дисидентів, націоналістів на зразок Івана Світличного, Василя Стуса, Івана Дзюби, Юрія Бадзя, Михайлини Коцюбинської

злютовані партійні лави. І ніхто не здогадувався, що він не тільки швидко ці лави очолить, а й поповнить їх Соломією Павличко, Тамарою Гундоровою, Юрієм Цековим... Бо ж замислював реформувати існуючий суспільний лад, так би мовити, ізсередини, йти, як тепер модно говорити, “шляхом реформ”.

Поки секретар парторганізації В'ячеслав Брюховецький відбирав найкращих із кращих у ряди КПРС, ігноруючи суворі ліміти Печерського райкому партії на вступ, поки замірявся накласти горбачовський проект “перестройки” на Інститут літератури, поки мордувався над обґрунтуванням функцій літературно-художньої критики — соціально-регулятивної, евристичної, естетико-аксіологічної та з розпачливою відразою вишукував більш-менш пристойні цитати для дисертації з постанови ЦК КПРС “Про літературно-художню критику” (1972), суспільна атмосфера буквально закипала від передчуття кардинальних політичних змін. Згадалася тоді йому власна еретична думка, вистраждана в роздумах про “специфіку і функції літературно-критичної діяльності”: “Затушовувати реальні колізії нашого життя, вимагати лобового їх розв'язання — означає чинити зовсім не по-партійному, а всупереч цьому найважливішому критерію оцінки, так чітко виведеному зі специфіки мистецтва класиками марксизму-ленінізму” (с. 168).

І В'ячеслав Брюховецький вирішує розв'язувати найважливішу для нього проблему свободи не в лоб, не обходити її лівим шляхом, а піти правого дорогою. Націонал-демократичною. Рухівською. Сподіваючись реалізувати ленінські настанови, висловлені ним у програмній для його наукових пошуків статті “Партійна організація і партійна література” щодо досягнення свободи творчості — “в розумінні свободи від капіталу, свободи від кар'єризму... в розумінні свободи від буржуазно-анархічного індивідуалізму” (В.І. Ленін).

Усвідомивши на основі вивчення матеріалів партійних з'їздів, передусім постанов ЦК КПРС “Про роботу з творчою молоддю” (1976) та “Про творчі зв'язки літературно-художніх журналів з практикою комуністичного будівництва” (1982), молодий кандидат педагогічних наук, відомий на той час літературний критик і теоретик літератури В'ячеслав Брюховецький вирішує активно застосовувати критику як знаряддя впливу на суспільну свідомість. Виступи по радіо й телебаченню, на численних київських мітингах, дискусії в середовищі наукової і творчої інтелігенції, допізнє — без субот і неділь — копітіння в Інституті літератури над програмними документами майбутнього Народного Руху України за перебування разом із Віталієм Дончиком, Мирославом Поповичем, Юрієм Цековим, Володимиром Мельником та іншими “вільнодумцями” — усе це В'ячеслав Брюховецький “зразка” кінця вісімдесятих — початку дев'яностих років ХХ століття. Діяв майже за Ленінін: здобував свободу від капіталу для себе, тоді як інші поруч із ним здобували свободу для нарощення власного капіталу, поривався до свободи без гадки про якусь партійну чи державну кар'єру, страшенно не терпів схильних до буржуазно-анархічного індивідуалізму, та поряд національно-анархічний індивідуалізм уже вимощував собі дорогу до партійно-владного олімпу. Задумував-програмував одне, а на практиці виходило інше. Наче хтось невидимий вихоплював із його рук тільки-но народжену ідею й одразу ж одягав на неї якісь казенно-партійні шати. Дивився-придивлявся й урешті махав рукою — відходив убік, не вельми радо розголошуючи свої розчарування. Бачив параліч комуністичної влади, виснаження партійної еліти власною безпорадністю та презирством народу, переживав розчарування в обраному ним фахові теоретика літератури та літературно-художньої критики й шукав гідного застосування “брюхливій” енергії.

Сам процес вивільнення України з-під російсько-більшовицького гніту не був ідеальним, таким, щоб чільний рухівець відчув цивілізаційне оновлення суспільної атмосфери і там, на державних посадах, ефективно міг би діяти, не жалкуючи за творчою свободою. А вона Брюховецькому подарувала миті справжнього творчого “вселення” в образний світ таких чудових майстрів слова, як Іван Сенченко, Микола Зеров, Ліна Костенко. Така вже в нього природа буття — бути в постійній напрузі задля найефективнішого використання життєвої і творчої енергії. Саме на революційному переламі кінця 80-х — початку 90-х, коли,

здавалося, політичне життя закрутило В'ячеслава Брюховецького в шалений вир мітингів, нарад, виступів, обговорень програм громадських організацій і партій, з-під його пера виходять дві монографії — “Микола Зеров” (1990) і “Ліна Костенко” (1990). В один рік з'являються два літературно-критичних нариси, які й до сьогодні є найкращими дослідженнями творчості “неокласика” Миколи Зерова й “новокласика” Ліни Костенко. Дивуюся, коли він мав час так ретельно опрацювати архівні матеріали в пошуках істини щодо трагічної долі Миколи Зерова, як він зміг наважитися писати про творчість Ліни Костенко, не остерігаючись назвати її “явною традиціоналісткою”, хоча критичні зауваження на адресу талановитої поетеси він закамуював під літературно-критичний діалог із доцентом Белгородського педагогічного інституту Віктором Кичигінім, який начебто висловлював враження й позицію російського читача.

Як треба, то хитрий Брюховецький уміє “косити” під неофіта. Особливо це йому майстерно вдавалося, коли визрів відчайдушно одержимий замір відродити Києво-Могилянську академію. Коли і як до нього прийшла ця єретична думка вихопити з мілітарних рук будівлі колишньої “могилянки”, окуповані Вищим військово-морським училищем, один Господь знає. Та це був “зоряний час” енергійного до самозречення, упертого, наполегливого, хитрого й мудрого неофіта, який не мав жодної практики творення університету європейського зразка. Але замірився й пішов напролом, користуючись передусім тим, що переважна частина владної верхівки мало що знала про Києво-Могилянську академію. Щось чула про Петра Могилу, про гетьмана Сагайдачного, одинокі — про Галшку Гулевичівну, а що насправді там, на Подолі, колись було — не відали. В'ячеслав Брюховецький почав “забивати баки” тодішньому Президентові України Леонідові Кравчуку, прем'єр-міністрові України Леонідові Кучмі, Київській міській владі, майстерно “граючи” на політичних поглядах, патріотичних почуттях, на земляцьких настроях. Ці свої діалоги В'ячеслав Степанович вів так, начебто його співрозмовник знає, про що йде мова, сумнівів у нього нема щодо доцільності відродження Києво-Могилянської академії, є лише проблема, які правові механізми задіяти, які прийняти рішення, аби цей проект зреалізувати.

— Ви уявляєте, Леоніде Макаровичу, — говорив він тоді президентові України Л.М. Кравчуку, — яка пам'ять залишиться по Вас, коли ми у часи Вашого президентства відновимо в незалежній Україні один із перших загальноосвітніх вищих навчальних закладів у Східній Європі! Московії таке й не снилось, коли наші спудеї, переважно сини козаків, міщан, селян їхали після закінчення Київської академії викладати риторику й поетику в Європу. Їхали, до речі, через Вашу Пересопницю. Що на Рівненщині. Там, Ви чудово знаєте, було перекладено з “язика болгарського” “простою” українською мовою “для ліпшого вирозуменія люду християнського посполитого” Пересопницьке Євангеліє. Саме на ньому Ви й склали присягу українському народові.

Для прем'єр-міністра України Леоніда Кучми В'ячеслав Брюховецький мав інші аргументи:

— Ви, шановний Леоніде Даниловичу, чудово знаєте, як у Вашому рідному Чернігові в 1701 році відкрилася колегія за зразком Києво-Могилянської академії. До речі, в 1734 році в Києво-Могилянській академії навчався Михайло Ломоносов. Уявляєте, Ви із візитом до Росії і при нагоді кажете Борисові Єльцину: “А мы вот возродили Киево-Могилянскую академию, в которой учился Ваш Михаил Ломоносов. Кстати, опыт обучения, преподавания в Могилянской академии широко использовался потом у Вас, в Московии, при организации первых высших учебных заведений. В основном выпускники Киевской академии и основали в Москве в 1687 г. Славяно-греко-латинскую академию. За период с 1701 по 1762 год из 21 ее ректоров 18 были киевские ученые”. Треба, Леоніде Даниловичу, приймати на засіданні Уряду декрет про відродження Києво-Могилянської академії із виділенням землі та приміщень на Подолі. Ми вже його підготували.

Для тодішнього віце-прем'єр-міністра Віктора Пинзеника приготував ректор-організатор інший аргумент: про вихідця з української православної шляхти з

околиць міста Самбора, що тепер на Львівщині, гетьмана українського реєстрового козацтва Петра Сагайдачного, який з усім Військом Запорозьким записався до Київського Богоявленського братства, матеріально допомагав Київській братській школі, яка в 1633 році дістала назву Києво-Могилянська колегія. Не забував нагадати амбітним галичанам про Стефана Яворського — українського церковного діяча, письменника-полеміста, який народився на Львівщині, в Яворові. Стефан Яворський не лише в 1684 році закінчив Києво-Могилянську академію, але згодом став її професором і префектом. У 1701 році очолив Слов'яно-греко-латинську академію в Москві.

Ну а для київської міської влади В'ячеслав Степанович приборегі і той аргумент, що гетьман Петро Сагайдачний був похований у Києво-Братському монастирі, на території колишньої академії, — слід відшукати його могилу, відновити монастир, увічнити його пам'ять. Як і пам'ять митрополита Петра Могили, засновника Могилянського Атенеуму — гуртка вчених і культурних діячів, що відкрив Лаврську школу, об'єднав з Київською братською школою й назвав її в 1633 році Києво-Могилянським колегіумом. А як це робити, коли нема самої Києво-Могилянської академії? Допомагайте відкрити, це ж честь для Києва, це його слава і гордість.

Відродити, а вірніше — заснувати на засадах новочасних європейських університетів новий український національний університет, який би не копіював жодного з найпрестижніших університетів світу, — надзвичайно складне завдання. Але Брюховецький страшенно любить будувати, особливо — мурувати, що засвідчує дивна стіна на хуторі “Дивосил”, порпатися в городі — копати, садити, підгортати... Чи не тому взявся за відбудову Києво-Могилянської академії, що свербіли руки по якійсь своїй реальній і практичній праці. Не копіював давньої Києво-Могилянської академії, хоча принцип вільного творчого навчання запозичив звідти, не наслідував засади викладання кращих радянських університетів, а заповзвся створити університет західного зразка, але з національним обличчям. І це йому вдалося. Увів систему анонімного атестування, щороку напередодні вступного екзаменування тікає на хутір і там складає ці тести, які є його особистою таємницею й ніхто не здатен його “розколоти”.

Мало кому відомо, “як важко бути Антеєм на асфальті” (Ліна Костенко). Але Брюховецький стоїть. Було похитнула його, здавалось, невтомну, незрушну поставу несподівана, зовсім не очікувана хвиля попередження, але серце витримало. Бо Господь бачив, що цей чоловік ще не звершив те, задля чого і прийшов у цей світ, але застеріг від перевантажень. А як їх можна оминати? Та ще й із такою непосидючістю та настирливістю, як у В'ячеслава Степановича... Що ж, скаже він, знайшов собі, за Сковородою, “сродну працю” — працю до душі, споріднену з його натурою, як зупинитись? Колись собі заповідав: “Виховаю за 15—20 років у стінах Києво-Могилянської академії 1000 політиків, які стануть реальними, з відповідною освітою та світоглядом політичними і державними діячами, і тоді можна буде зайнятися і хутором, і літературознавством, і вихованням онуки Меланії”. Сам у політику не пішов, хоча після Помаранчевої революції якось не випадало сторонитися партійної діяльності — з’їзд партії “Народний Союз Наша Україна” висунув четвертим номером у першу п’ятірку на виборах до Верховної Ради України. Подумав-подумав, послухав лементи “могилянців”: “Та на кого Брюхо нас покидає!”, поїхав на хутір, порадився із ластівками, стрижами, з онукою Меланією — і відмовився.

Умовили очолити список “Нашої України” на виборах до Київради — погодився, бо замірився побудувати сучасне студентське містечко для Києво-Могилянської академії. І не лише для студентів-“могилянців”, де все буде — стадіон, плавальний басейн, бібліотека, концертний зал, кінотеатр, хімчистка, майстерні з ремонту одягу, затишні кафе... Ага, “розкотив губу”. Навіть місце вибрав — за територією Експоцентру України. Замірився навіть розробити й затвердити чіткий стратегічний містобудівний план Києва. Але не так сталося, як гадалося. Ніякого позитивного ефекту в роботі новообраної Київради він не побачив. І махнув рукою. Залишився “Брюхом у “Могилянці”.

А стільки було сподівань на це Всеукраїнське народне рішення, в якому викладачам, студентам і працівникам Києво-Могилянської академії судилося зіграти важливу роль!.. Уже 22 листопада 2004 року під головування президента НАУКМА В'ячеслава Брюховецького могилянці одними з перших з'явилися на майдані Незалежності, поставили свої намети й оголосили політичний страйк та закликали студентів інших вузів України підтримати їхні дії.

“Ми йдемо!” — і могилянці на чолі зі своїм улюбленим президентом вирушили 25 листопада до владних будинків із голосами протесту, обурення і гніву проти фасильфікації виборів, свавілля влади й порушення свободи слова.

В'ячеслав Брюховецький щоденно обходив намети, підбадьорював й остерігав від провокацій, переживав за долю своїх студентів, бо їхні батьки йому довірили своїх дітей. Слава Богу, усе обійшлося. Що ж, “час плинний, Києво-Могилянська академія — вічна”.

І знову лети-перелети до США, Південно-Африканського Союзу, Південної Кореї — де тільки не носить президента Національного університету “Києво-Могилянська академія” в пошуках нових ідей, цікавих освітніх програм, наукових проєктів, коштів і друзів “Могилянки”.

“Таки збився я на “панегіричний і філіпкічний” стиль. Щось пафосно виходить”, — подумав я й вирішив таки “розвінчати” цього ювілейного Брюховецького “на повну котушку”. Потираючи від задоволення руки, починаю гортати видану в 1985 році Товариством “Знання” брошурку “Критика в сучасному літературному процесі”, вчитуюся в розділ “Соціальність — душа критики”, переходжу до розділу “Визначення теоретичних підвалин”, в якому молодий теоретик відкриває природу естетичного наповнення принципу ленінської партійності у критиці та літературознавстві, і раптом мої очі ледве на засльозилися від розчулення. Читаю: “М.Жулинський дебютував у критиці на початку 70-х років, але темпераментно, інтенсивно. Дуже швидко він став одним з найпродуктивніших наших критиків, з поля зору якого, мабуть, не випадає жодне примітне явище літератури”.

Я розгублений, щасливий, не знаю, як і бути. Хіба після такої оцінки моєї особи я можу бути іронічним, критичним до життя і творчості мого друга й колеги В'ячеслава Брюховецького? Жодних макаронізмів, жодної фривольної белетристики — тільки академічно й нашою солов'їною. Така величава, багатогранна, усебічно обдарована, пишна і тілом, і душею постать заслуговує на монументальний постамент. А я що? Марно тратив чорнило й папір, бо треба, як учив Тарас Шевченко, спочатку “самому стать чоловіком”. Таким, як В'ячеслав Брюховецький. Чи встигну? Адже до 14 липня залишилося зовсім мало, а мені треба спочатку “стать чоловіком” урівень із Брюховецьким, пожити з ним (вибач, але так треба, інакше тебе не пізнаю) й уже тоді заходитись його малювати. Не встигну натхненно, широким мазком і тонкою лінією виписати *справжнього* Брюховецького. Хіба що до його сімдесятиліття. І то за умови, що оплатить мою “кратко-сестринсько-талановиту і по-літукраїнськи, на віки” творчу працю *справжніми* “брюхами”.

Версія Миколи Жулинського



Микола Неврлий

ЛЮДОВІТ ШТУР ДІАЛЕКТИЧНИЙ*

Знати основи й джерела національної культури держав світу, в першу чергу сусідних, є необхідно не тільки політикам і дипломатам, але й масмеріям, політологам і взагалі кожній культурній людині в цивілізованому світі, особливо в часах нашої бурхливої доби. З цього погляду українцям варто глибше ознайомитися з суспільно-культурним розвитком невеликого, але сильного духом словацького народу, першу невеличку працю про якого написав ще 1909 року Василь Доманицький. Хоч вона вже в дечому й перестаріла, але те, що в ній він підкреслив, є актуальне й сьогодні: національна свідомість словаків є значно вища від українців. Чому саме і дякуючи чому й кому, скажемо даліше. Імпульсом до нашої праці було й те, що І.Франко й Д.Чижевський, кожний в іншому часі й обставинах, помітили, що словаки особливо цікавий народ у слов'янському світі.

Оскільки західним українцям, котрі як чехи й словаки належали до Австро-Угорщини й були в орбіті західноєвропейської культури, словаки були більш-менш відомі, східним українцям, як ми переконались, вони залишились майже невідомими. Їхнє життя й розвиток відбувались у інших умовах, як українців, які в цілому належать до східних слов'ян. Відмінний розвиток чехів і словаків виявився вже в добі Просвітництва, яке вважаємо першою фазою національного відродження слов'янських народів. Відомо, що Просвітництво в Західній Європі було раніше й інтенсивніше ніж у Східній Європі. Просвітители виступали проти феодального ладу, вимагали встановлення більш прогресивних суспільних відносин, вважали освіту за рушійну силу суспільного поступу.

Оскільки в Австрійській монархії за т. зв. йозефінських реформ (від царя Йозефа) певні зрушення в цьому напрямку були, в Росії Катерина I, "романсуючи" зі своїм лібералізмом" з Вольтером, в дійсності посилювала кріпацтво й самодержавство. Значні відмінності в розвитку східних і західних слов'ян були також у добі т. зв. Весни слов'янських народів, тобто за революції 1848 року, коли у Празі відбувся Перший з'їзд слов'янських народів, який вважають за другий, вершинний етап слов'янського відродження. Перебуваючи довгий час під гнітом двох монархій — українці під орлом царської Росії, а чехи й словаки ліберальної Австро-Угорщини, вони жили й розвивались досить відмінно. В царській Росії за найменший вияв національної свідомості каралось в'язницями й засланням у Сибір, в ліберальній Австро-Угорщині, хоч і поневолювали слов'ян, доля їхня була легшою: конституція їм забезпечувала участь у парламенті, дозволяла організувати національно-суспільні товариства у вигляді Матиць (в Галичині Просвіт), мистецьких колективів, господарських спілок та ін. Вони могли видавати книжки й газети, відкривати театри й музеї тощо.

Оскільки будитель і лідер словацького національно-визвольного руху Людовіт Штур (1815—1856) міг у Австро-Угорщині кинути рукавичку мадярським асиміляторам, оголосивши 1848 р. у сеймі Меморандум словацького народу на оборону прав словаків, Шевченко в абсолютистичній Росії, де Україна була лиш

* Стаття подається в авторській редакції.

колонією та де відбувалась жорстока русифікація неросійських народів, цього зробити не міг. За свої революційні, надихані вселюдськими ідеалами й патріотизмом вірші, але й за участь у таємному славофільському Кирило-Методіївському Братстві (1845–47), він був депортований на 10 років у сибірську каторгу.

Ці відмінності в суспільному ладі обидвох монархій мали вплив не тільки на розвиток поневоленних слов'янських народів, але й на характер діяльності й долю їх будителів і лідерів. Людовіт Штур — син учителя в Угровці, був не тільки будителем, поетом і вченим, який досліджував історію, життя й діяльність слов'ян, але передовсім політиком. Ще під час навчання в гімназії, а потім лицеву в Братиславі, він стає членом Чесько-слов'янського товариства, виступає з першими літературними творами й бере жваву участь у національно-суспільному русі своєї поневоленої батьківщини. 1838 року він від'їздить на студії в Німеччину до Галле. По дорозі зупиняється в Празі й знайомиться зі своїм славним земляком П.Й.Шафариком, котрий першим науково досліджував етногенезу слов'ян. Повернувшись з Німеччини Штур стає процесором слов'янських мов і літератур у Братиславі, 1843 кодифікує словацьку літературну мову, 1845 р. одержує дозвіл видавати Словацьку народну газету з додатком Орел татранський. 1847 р. місто Зволен обирає його послом до угорського сейму. Все це допомогло йому активізувати життя словаків на боротьбу за свої права. 1848 р. Штур виголосив у сеймі свою останню промову, захищаючи права словаків на свою рідну мову й гостро тавруючи мадярських асиміляторів.

Після поразки словацького протиугорського повстання 1848–49 рр. й після смерті свого брата Кароля, Штур в розпачі й крайній депресії пише 1851 р. свій останній трактат “Das Slawenthum und die Welt der Zukunft” (Слов'янство і світ майбутнього), котрий викликав гостру дискусію й розчарування в колі визначних славістів. За те, що Штур під впливом російських реакційних слав'янофілів, які скотилися до панрусизму й обожання царя, закликав у цьому трактаті словаків перейти на російську мову й православ'я, першим скритикував його П.Й.Шафарик, закинувши йому зраду ідеалів молодости, тобто права кожного слов'янського народу на свою рідну мову й розвиток власної культури й духовности. Гостро засудили цей неочікуваний і повний протиріч твір Штура також чільні чеські, словацькі, польські й українські славісти (Вольман, Осуський, Мраз, Гіллер, Чижевський та ін.).

Що ж в цілому йдеться у цьому творі? “Слов'янство і світ майбутнього” охоплює окремі частини загальної історії слов'янства, його автор боліє гіркою долею поневоленних слов'янських народів, шукає шляхів для її поліпшення. Великий син словацького народу еволюціонував від молодечих ідей слов'янської взаємности Яна Коллара й П.Й.Шафарика через полонофільство до русофільства, яке в часах жорстокого поневолення слов'ян мало прогресивне значення, бо ж було заборолом проти германізації й мадяризації, преферувало Росію як захисницю слов'ян. У Штуровому протиставленні Схід-Захід, декларованого російськими слов'янофілами, евідентний генетичний зв'язок з ученням німецької класичної філософії (Гердер, Гегель, Шлегель, Шопенгавер, Кант та ін.), а також з поглядами й рухами західних (Палацький, Гавлічек, Фріч та ін.) і південних (Крижанич, Ткадлац, Гай та ін.) слов'ян. Гердеризм виявився у Штура у візії гегемонії слов'ян у майбутньому. Те, що його критика західного лібералізму, який вже тоді мав хиби й недостатки, живилася не тільки російськими панславістами, але й самою дійсністю, треба щиро привітати. Ця критика актуальна й сьогодні. Штур був знеохочений і розчарований не лишень поразкою згаданого вище словацького протимадярського повстання, але й зрадою цісаря, який обіцяв словакам підтримку, але такої не дав.

Одночасно Л.Штур був приголомшений і смертю брата, який залишив йому семеро незабезпечених дітей. Він з болем спостерігав, як за тихої згоди Відня йде далі мадяризація та як гірко й зухвало захищаються чехи проти германізації. Бачучи, що західні політики байдужі до болів і страждань слов'ян, Штур у повній депресії вирішив, що єдиний порятунок у Росії, яка імпонувала не тільки своїми просторами й кількамільоновим військом, але й визначною літературою й наукою.

Не випадково, що рукопис “Слов’янства і світу майбутнього” довгий час знаходився в архіві. Вперше його видав в оригіналі чеський славист Йозеф Їрасек у Братиславі 1931 року, збагативши його цінними коментарями. Перший слов’янський переклад цього твору вийшов 1867 року по російському. “Вже після першого російського видання Штурового “Слов’янства і світу майбутнього” – пише словацький історик В.Метула – появились серйозні сумніви щодо автентичности цього передсмертного послання великого Словака слов’янським народам. Висловили їх люди, котрі знали всю попередню творчість і діяльність Людовіта Штура, а особливо його, освячену демократизмом боротьбу за соціальну й національну еманципацію свого народу й інших поневолених слов’янських народів. Поляк Агатон Гіллер, котрий з автопсії знав вельми добре словацькі справи й змагання, вже в половині 70-х років XIX ст. застановлявся над загальною неясністю Штурових поглядів і сумнівався, чи взагалі то були його погляди та чи не належать вони російським видавцям його трактату, котрих відкрито підозрівав з фальсифікації. Дивували його особливо хвалоспіви на адресу російського царизму й російських відносин, котрі, як йому здавалось, були начебто “всунені чужою рукою” до цього твору. Оскільки йдеться про сам цей твір, вважав його за найслабший зі всіх Штурових праць і підкреслює, що загальну оцінку Штура треба робити не на основі цього твору, але на основі заслуг, котрі собі зискав як словацький громадянин і письменник” (Historický časopis 4, Bratislava 1990). З таким підходом ми погоджуємось.

Росіянам вельми імпонував русофільський дух, а особливо сервільне закінчення цього Штурового твору. Два російські видання (1867, 1909) ще більше наблизили словаків до “матушки” Росії й посилили між ними русофільство. В контексті слов’янських програм середини XIX ст. цей Штуровий трактат є одним із т. зв. славізмів західних слов’ян, висловом політичної думки словаків доби Весни слов’янських народів. З листування Штура з протоєреєм Російського посольства у Відні М.Ф.Раєвським довідуємось, що живим і виразно царофільським інформатором словацького вченого про Росію був саме цей протоєрей М.Ф.Раєвський, якого польські й українські дослідники відкрили як агента “Третьего отделения”. Саме тому Л.Штурові і його поколінню, званого штурівцями, не було відомо про дві Росії: Росію царську, виразно імперську, що поневолювала Україну, Білорусь, вільнолюбні кавказькі народи та ін., і Росію революційну, очолювану Шевченком, Герценом, Чернишевським та іншими борцями проти самодержавства.

Оцінюючи Штурове “Слов’янство і світ майбутнього” чеський славист Франк Вольман, вдячним слухачем котрого був на університеті і автор цієї студії, написав, що “Російський панславизм у крайній формі панрусизму появився у тій добі у неросійських слов’ян лиш у Штура, де знизився на найнижчий щабель офіційної уварівської трійці: самодержавіє-православіє-народність і був виразом пригноблення і особистого розчарування” (Slavismy a antislavismy za Jara národů, Praha 1968).

Таку саму оцінку цього невдалого Штурового трактату дали й нинішні словацькі вчені: “В своєму подиві (Росії. – М.Н.) зайшов Штур так далеко, що хотів під її керівництвом об’єднати всі слов’янські народи і скріпити їхню єдність православієм і спільною для всіх російською мовою. Таким чином він занедбав прогресивні ідеали й включився до спільного русла з глашатаями російського панславизму, від якого й черпав усі відомости про тогочасну Росію” (Encyklopédia slovenských sepisovateľov 2, Bratislava 1984).

Недавно, одначе, появилася й відмінна оцінка цього твору, який після 150 років вийшов нарешті 1993 р. в словацькому перекладі. У вступі до цього видання словацький публіцист С.Бомбік пише, що “йдеться про твір, який мав очевидний вплив на формування культурної й політичної ідентичности словацької інтелігенції”. З цим можна погодитись. Дальше цей самий автор думає, що згаданий Штуровий трактат може стати ідеологією для сучасного словацького покоління. В цьому, одначе, можна сумніватися. Сучасна Словаччина прямує на Захід. Більш

прагматично підійшов до цього трактату словацький політик Мілан Годжа: “Чи Штур спрямував духовне життя на Словаччині на вірний шлях — це є основне питання нашого національного відродження” (Československý rozkol, 1920).

З виразно філософським розумінням оцінив цю романтичну “лебедину пісню” Дмитро Чижевський у своїй праці *Stúrova filozofia života* (Штурова філософія життя), виданій у Братиславі 1941 року. Розгляд політичного прицілу Штура в цій праці базує український вчений на Штуровому розумінні єдності цілого й часткового в діалектиці Гегеля: “Штур зайшов даліше від висновків усих слав’янофілів, жадаючи повну гегемонію Росії над усима слов’янськими народами. Таким чином, він знову повертається до Гегелевої ідеї, яку перед тим залишив, що тільки держава творить і забезпечує народу історичний характер. Штур не вірить у можливість продуктивного розвитку культури без власної держави. А Росія (якої він, нажаль, не знав. — *М.Н.*), як здається йому, і є тою державою, котра може забезпечити розвиток слов’янським народам. У філософському розгляді Штурових поглядів не можемо зупинитись на хибах його уяв про Росію, яких є вельми багато. Намагаємось, одначе, зрозуміти, чому і як він дійшов до своєї особливої концепції, котра, думаємо, становить суть усих його ідеалів. Думаємо, що й тут він керований тими самими ідеалами, які становлять зміст його філософського світогляду: уявою єдності духовної, як чогось позитивного в понятті цілості, в якій поодинокі частини не зникають, але затримують самостійність і життєвість”. У висновках Д.Чижевський підкреслює, що “Штур готовий пожертвувати живу своєрідність слов’янських народів. Хочє навіть усунути різниці в релігії!.. Дальший крок слов’ян до духовної єдності бачить у запровадженні єдиної для усих слов’ян літературної мови — російської”.

Задумуючись над долею цього своєрідного Штурового твору, з якого С.Бомбик пропонує навіть утворити ідеологію, Чижевський констатує, що цей твір “не є цілком закінчений, або є наслідком внутрішньої кризи Штура, яка настала після того, коли всі надії слов’ян були знищені”.

Особливо цей твір Л.Штура спричинив те, що його почали вважати запеклим русофілом, людиною некритичною щодо тогочасного життя й відносин у Росії, хоч так однозначно воно не було. Деякі послідники писали про Штура, але не прочитали як слід всієї його творчости. Докладно ознайомившись із його спадщиною, в якій є також чимало симпатій, а деколи й подиву до України, її історії й культури, прийдемо до висновку, що його русофільство відповідало слов’янофільству доби романтизму, чим охоплювало теж позитивне відношення до інших народів царської імперії. Штурові не було тяжко зрозуміти прагнення українців, які були тотожні зі словацькими. Сприймав він їх, очевидно, стримано, обережно, нехотючи нарушити традиційно доброго відношення до Росії. Треба підкреслити, що “Російське дубище”, тобто єдина тоді могутня слов’янська держава, була в нього — і всього його покоління — візією держави оборонної, єдиною, котра може захистити словаків і чехів та інших поневолених слов’ян від германізації й мадяризації.

Штурові знання й відомости про Україну дотеперішні дослідники його життя й творчости не помічали, недооцінювали або навіть ігнорували й перекручували, деколи навіть свідомо замовчували, щоб не розгнівати “батюшку царя”, а пізніше й можновладців у Кремлі. Людовіт Штур про українське питання й українсько-російські роздори частково знав, але як прагматичний політик усвідомлював, що імперська позиція й авторитет Росії в Європі були для тогочасних словацьких інтересів важливішими. Щира симпатія Штура до України та його тверезе розуміння українського історично-культурного середовища, яке виростало на спільній словенській і власній козацькій традиції, що впливає з багатьох його творів, не дозволяють його характеризувати як крайнього й беззастережного русофіла.

Відкіля ж черпав Л.Штур відомости про Україну, її історію й культуру? Насамперед це були твори П.Й.Шафарика, його *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826, Історія слов’янських мов і літератур

всих племен), Слов'янські старожитности (1837), Слов'янський народопис (1842) та інші фундаментальні праці про слов'ян, які поклали основи для славістики. П.Й.Шафарик один з перших визнав окремішність української мови від російської й накреслив межі України від Карпат до Кубані. Живі відомости про Україну діставав Штур безпосередньо від О.Бодяньського й І.Срезневського, які тоді подорожували по Чехії й Словаччині та з якими він особисто познайомився.

Про зацікавлення словацького вченого Україною свідчить його дружний лист до І.Срезневського, писаний з Модрої 6.6.1855: "Превельми радів би, коли б одержав ще Твою "Запорозьку старину", останню збірку Максимовича, Метлинського "Народные южнорусские песни", Киев 1852, "Руськое весілля" Левицького, Перемишль 1835, "Народные белорусские песни", 1853, "Piesenki gminne ludu Pinskiego" Zenkiewicza, Kovno 1851, і нарешті, оскільки можна, і "Україну від початку до Б.Хмельницького", Київ 1843. Чимало різних відомостей про Україну мав також Штур з тогочасної чеської, словацької, російської, польської й німецької періодики, в якій в добу романтизму виходило не тільки багато перекладів з українського фольклору й літератури, але й розвідок про історію й культуру України.

Найширше виявив Л.Штур свої знання про Україну — на ті часи в Західній Європі досить скупі й поверхові — у своїй фольклористичній праці "O národných písňach a rovestech plemen slovanských" (Про народні пісні й перекази слов'янських племен), яка вперше вийшла по-чеському в Празі 1853 р. Штур у ній охопив багатющий фольклор слов'янських народів, з якого понад 40 пісень взяв з різних збірок українського фольклору. Акцентуючи в них етичний і соціальний зміст, а також слов'янський дух тої чи іншої української пісні, він порівнює її з подібною в іншій слов'янській країні. Особливу увагу звертає він на українські думи, які — згідно з О.Бодяньським — порівнює з сербським героїчним епосом.

"Думи українські — пише він — також оспівують героїство богатирів козацьких, головно визначних отаманів: Хмельницького, Нечая, Морозенка та інших, або й мужів, славних героїзмом, як напр. Дмитра Вишневецького (тобто Байду. — М.Н.), який і під час смертельних мук глузував з ворогів". Особливу увагу присвячує Штур думі "Про втечу трьох братів з Азова": "Безмежна саможертвенна любов найменшого брата до старших братів і всієї родини оспівується в козацькій думі "Втеча трьох братів з Азова". Цю думу словацький дослідник назвав перлюю слов'янської народної поезії, подаючи її в словацькій транскрипції з українського оригіналу. Подібно він цитує й відому українську історичну думу "Ой, Морозе, Морозенку", підкреслюючи в ній жаль і смуток України за своїм легендарним героєм, на зміну котрого повинен прийти новий визволитель України.

Вельми цікаві згадки про деяких діячів української культури включав Л.Штур до циклу своїх славістичних праць. В статті "Заслуги слов'ян у європейській цивілізації" він згадує основоположника нової української літератури Івана Котляревського (1769—1838), а поруч нього Тимка Падуру — польського романтика, який писав вірші українською мовою (Лірник, Запорожець, Гетьман та ін.), спілкувався з декабристами й був ув'язнений російським царизмом. Будучи також музикантом, він поклав деякі свої вірші на ноти.

Для нашої теми є емінентно важлива Штурова оцінка гетьмана Івана Мазепи (1639-1709), який у нього — всупереч російським історикам — виступає у виразно позитивному світлі. Інтерпретуючи Пушкінову "Полтаву", Штур пише: "В Мазепі знову бачимо старого отамана козаків, змальованого в найщирішій любові до чарівної дочки доброго Кочубея, що навіть коли б кохання Мазепи до неї було б нейгарячіше, його душа була сповнена великою думою й бажанням очолювати вільне козацтво й таким чином цю найглибшу любов до Кочубеєвої дочки отаман жертвує для високих цілей і своїх державних замірів. З цього бачмо, який дух його опанував, що навіть найпалкіша любов, чарівно змальована з самого початку Пушкіним, Мазепу анітрохи не відхиляла від його задумів" (Пісні Бранка Радичевича).

Важливо нагадати, що Л.Штур був другим визначним словаком після Данієла Крмана, котрий у своєму "Itinerarium"i (1703—1709) назвав Мазепу "козацьким

Генієм” і зрозумів його змагання здобути свободу для поневоленої України. Можна припустити, що Штур докладніше довідався про українського гетьмана від І.Срезневського, з яким познайомився під час своїх студій в Галле 1840 року.

Неменшим свідченням того, що Штур цікавився й прихильно відносився до українців є також його публіцистичний виступ проти мадярської газети “Pesti Hirlap”, яка 1846 року в 625 числі паплюжила закарпатських українців і називала їх образливо “Rusznákok”. На закид цього органу, що начебто словаки хочуть, щоб русини прийняли словацьку мову за свою, словацький вчений відповів, що це неправда, що “у них є своя чудова русинська мова. Це, здається, хтось інший бажає, щоб русини відкинули свою рідну мову задля іншої”, – відповів резолютно мадярським асиміляторам Л.Штур.

З архівних матеріалів про київське таємне славофільське Кирило-Методіївське Братство (1845–1847), яке вперше висунуло ідею вільної федерації незалежних слов'янських народів, відомо, що Штур і його прибічники (звані як штурівці) про нього частково знали, хоч перша звістка про арешти професорів київського університету й інших українських славофілів на Україні їх шокувала. Словаки спершу ніяк не могли зрозуміти, що борців за слов'янську ідею арештують у слов'янській Росії, яку вони обожали і вважали захисницею слов'ян. Всю правду про діяльність і революційний характер цього Братства, яке хотіло знищити монархію й запровадити в Росії республіканський лад, Штур і штурівці довідатись не могли, бо ж царизм затаював і недопускав відомостей про Кирило-Методіївське Братство. Правда й фактичні дані про розгром цього славофільського Братства значно збагатили б Штурові відомості про Україну, піднесли б їх на вищий, суспільно-політичний рівень.

Все те, однак, що знав про Україну, її історію й культуру Великий син словацького народу аж ніяк не дозволяє зараховувати його до крайних і запеклих русофілів. Особливо супротивитися цьому його виразно позитивна оцінка гетьмана Мазепи, якого царська історіографія в імперських цілях назвала зрадником і разом з вірним цареві православним Синодом наклала на нього анафему. З усього сказаного випливає, що Л.Штур, як і чимало інших визначних вчених, діячів і політиків, постать більш усього діалектична. Найвірніше переконаємось у цьому, протиставляючи два протилежні полюси в його творчості – закінчення його останнього трактату, гетьмо скритикованого прогресивною критикою, і його історично вірну оцінку гетьмана Мазепи, довгий час замовчувану. Наш висновок засвідчить також сумлінний і всесторонній, поданий в інтенції sine ira et studio, розгляд спадщини цього великого Словака.

м. Братислава

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати в комп'ютерному наборі – як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою: jour_sich@iatp.org.ua; www.word-and-time.iatp.org.ua.

До дискети обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

До статті додаються: анотація (на 600-800 знаків), ключові слова, а також прізвище, ім'я та по-батькові автора й назва статті – усе англійською, українською та російською мовами.

Рідкісне фото

Лариса Мірошніченко

ПРИТЯГАЛЬНА СИЛА ДИТЯЧИХ ОБЛИЧ
(З ЕТЮДІВ ПРО ФОТОГРАФІЇ З АРХІВУ КОСАЧІВ)



У журналах “Рідний Край” та “Молода Україна” Олена Пчілка часто публікувала репродукції з родинного архіву Косачів: портрети, групові знімки, краєвиди, архітектурні ансамблі, зразки народної скульптури, мальованого посуду, українського одягу, вишивок, мережок. Зазвичай редактор-видавець не вказувала імен зображених на фотографіях своїх рідних: кожен знімок — напрочуд промовистий і естетично бездоганний — був узагальненням змісту й самого духу часопису. Той, хто ознайомлений з багатющим фотоархівом Косачів, пізнає в журнальних репродукціях і Олену Пчілку, й Ізидору Косач, і Михалка Кривинюка.

Здавна пам’ятається один груповий знімок, уміщений у журналі “Рідний Край” 1911 року (№ 13-14, квітень). На наш погляд, це фото має особливу притягальну силу: на ньому зображений яскравий гурт дітей. *“Українські Діти, що були учасниками Шевченкового свята, в Києві, у 1910 році, — проказували Вірші Шевченкові, співали, грали”* — такий текст подала під цим знімком Олена Пчілка. Тривале розглядання фотографії (навіть за тієї обставини, коли не знаєш імені жодної дитини) дарує нам відчуття справжності переживання від того “гарячого” сигналу, яке посилає з минулого щирий дитячий образ. У гурті їх дев’ятнадцятеро.

Дивно, але жодної сполоханої, розгубленої перед вічком апарата постави чи жесту; найменшої ніяковості перед поважними дорослими, що безумовно були присутні під час фотографування. І таке звичне, затишне почування дітей у національному зібранні — усе це виражають врівноважені, невимушені жести маленьких рук, серйозні, пильні погляди. Щойно на дитячому ранку в Українському клубі (вул. Велика Володимирська, 42) вони прилучилися до гідної й важливої справи, пов'язаної з найдорожчим для України іменем, — Тараса Шевченка. На фото закарбовані маленькі постаті синів і дочок тих небагатьох київських родин, які в підневільній країні в маленькому, але надзвичайно дбайливому колі виховували свідомих патріотів-українців.

Серед оригіналів з фотоархіву Косачів, які дійшли до наших днів, цього знімка не виявлено. Хоча важко повірити в те, що фотографія, на якій зображено двох дітей з Косачівського роду (Євгенію Косач та Михалка Кривинюка), не зберігалася в родинному зібранні. І справді, “Список фотографій зі збірки родини Косачів” (фонд 107, №159, машинопис, повторна копія), який нещодавно став власністю відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, за номером “146” таки зафіксував цей груповий знімок. Складала “Список...”, найімовірніше, Ізидора Петрівна Косач (Борисова). Припускаємо, що вона могла лише продовжити цей машинописний список, який свого часу надрукувала невтомна її сестра Ольга Косач-Кривинюк: Ізидорі Петрівні можуть належати лише останні сторінки цього ретельного опису, де наведено фото, датовані, наприклад, 1949 роком, коли Ольги Косач-Кривинюк уже не було серед живих. Та й виправлення, дописки чорнилом у копії опису, що належить відділу рукописів, за багатьма ознаками, зроблено рукою Ізидори Петрівни. Після брата Михайла з дітей Косачів саме вона довгі роки захоплювалася фотографуванням і досить добре знала родинну фотозбірку. Ось чому у “Списку...” (246 позицій) чітко, зі знанням справи, вказано на оригінальні й аматорські знімки, зафіксовано розмір фото (з уточненням: “кабінетний” чи “візитний”), а також прізвища фотографів. І найголовніше — максимально розкрито зміст фотографії (наскільки це могла зробити сестра Лесі Українки): особи, датування, місцевість, подія, написи на фотографії тощо. Звичайно, щось залишилося за описом (те, що не зберегло точно пам'ять), десь могла вкраситися неточність. Проте цей “Список...” (можливо, і без кінцевих аркушів, бо не дійшло до нас якихось останніх фраз, якими звичайно закінчували сестри Лесі Українки свої документальні свідчення) — гідний достовірний додаток до фундаментальної праці Ольги Косач-Кривинюк “Леся Українка: Хронологія життя і творчості”. Він внесе чимало уточнень у “візуальну” біографію письменниці, а втім, і в події її творчого життя.

У цьому “Списку...” знімок з дитячого гурту, нарешті, і для нас прояснюється й “оживає”: оригінал, солідний розмір: 22,5 x 17 см; фотографи Гудшон і Губчевський, а далі підтекстівка, що перегукується з журнальною: “1909 р. після дитячого ранку, присвяченого пам'яті Тараса Шевченка, що його було улаштовано в українському клубі в Києві, де ці діти брали участь”. Отже, датування у “Списку...” не збігається з журнальним: тут ми схилимося до свідчення Олени Пчілки в часописі (1910 р.), адже публікацію від самої події, зображеної на фото, відділяв усього один рік, і помилка редакторки була найменш вірогідною.

Якщо описувала це фото Ізидора Косач, то з такої часової відстані її пам'ять на обличчя видається просто дивовижною: лише одну дівчинку вона не розпізнала на цьому знімку, а вісімнадцять діток тепер нам відомі. Ось як це фото розшифровує “Список фотографій зі збірки родини Косачів” (подаємо без жодних втручань у текст): *“Група: зліва направо сидять перший ряд (менші діти): Ткаченко (син укр. гром. діяча, пізніше міністр УНР, і письменниці укр. Наталії Романович-Ткаченко), Ткаченко Наталя (дочка Романович-Ткаченко), Юрко Ігнатович (племінник дружини Ів. Франка, син О.Ф.Ігнатович та В.В.Ігнатовича, члена “Старої Громади”), Михайльо Кривинюк (племінник Лесі Українки), Ярослав Стешенко (син Івана Стешенка, відомого укр. гром.*

діяча і письменника і онук Михайла Старицького) і Молчановський; другий ряд, сидять: Богдан Степаненко (син укр. діяча, довголітнього завідувача єдиної укр. книгарні “Київської Старини” в Києві за царату), Харитя Кононенко (укр. гром. діячка, розстріляна німцями в Рівному під час нім. окупації), Ольга Ігнатівич, Євгенія Косач (племінниця Лесіна); стоять: Вероніка Черняхівська (дочка відомої укр. письменниці-драматурга, гром. діячки), 2-й син Молчановського і 3-й син Молчановського, невідома дівчинка, Віра Молчановська (всі Молчановські діти відомого укр. діяча 1900 років – Молчановського), Оріся Стешенко (онука Старицького Михайла), Гапуня Мельник, за нею Володимир Ігнатівич (в білій сорочці), а поруч Тарас Лисенко (в жупані, молодший син Миколи Лисенка)”.

Як бачимо, авторка опису фотографії, поринаючи в різні часові виміри, не стримувала блискавичні цюхвилинні картини своєї пам’яті – вони короткими різноплановими повідомленнями-вкрапленнями лягали на папір: з обличчями українських дітей, їхніми долями вона, безперечно, пережила над цією фотографією глибоке емоційне збурення.

Додамо й ми штрихи до портретів декого з тих, хто зображений на цій фотографії (за скупими документальними даними, які вдалося з’ясувати), доторкнемося бодай в окремих фрагментах до історичної реальності, в якій пройшли свої життєві дороги ці маленькі українці, діти жменьки київських незденаціоналізованих інтелігентів.

Передусім укажемо на трьох дітей Ігнатівичів, зображення яких (значно менших, ніж на цій фотографії) зберігає ще один знімок з родинного архіву Косачів¹, зроблений у Зеленому Гаю 1902 року: маленьку Олю Ігнатівич тримає на руках Антоніна Трегубова, а ще меншого її брата Юрка тримає мати Ольга Федорівна Ігнатівич (Хоружинська); старший Володя Ігнатівич сидить окремо, він, певне, вже добре запам’ятав це гостювання в родині Косачів на Полтавщині. До речі, батько цих дітей Віктор Володимирович Ігнатівич, провідний член Старої Громади, директор державного банку в Києві, з 1900-х років був скарбником Українського клубу.

Четверо дітей Молчановського – три сини й дочка (Ізидора Петрівна не запам’ятала, мабуть, їхніх імен). Зауважимо, що перед нами, очевидно, діти Нікандра Молчановського (1858–1906)², вченого-історика (учня В.Антоновича), члена Старої Громади, що був засланий як політично неблагоннадійний до Сибіру, і це позбавило батька чотирьох дітей права на професуру. За дорученням Київської Археологічної Комісії він працював в архівах Стокгольма й Будапешта; зібраний там матеріал до історії України часів Б.Хмельницького та І.Мазепи опубліковано вже після його смерті. В Енциклопедії Українознавства подано ще раз прізвище “Молчанівський Феодосій” (р. н. 1899). Видається, що на нашій фотографії серед трьох синів Молчановського є й Теодосій, що пішов батьковою дорогою і став археологом, директором музею в Бердичеві, співробітником ВУАН. Дослідник городищ “у Райках (їм присвятив свої гол[овні] праці), Городську, Вишгороді і в Києві”³, Т.Молчановський був заарештований і засланий 1937 року. Подальша доля його невідома.

По-діловому склавши рученята, сидить біля Олі Ігнатівич кругловице біляве дівча Харитя (Харися). Родом з Полтавщини, вихованка В.О.О’Коннор-Вілінської, вона стане громадською та господарською діячкою, активісткою українського жіночого руху. Закатована фашистами в 1942 році⁴.

Глибокими вдумливими очима дивиться з фотографії вродлива онука Михайла Старицького, єдина дочка Людмили та Олександра Черняхівських Вероніка (Рона).

¹ Див.: Лариса Петрівна Косач-Квітка (Лєся Українка): Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія. – Нью-Йорк; К., 2004. – С. 430.

² Див.: *Енциклопедія Українознавства*: Словникова частина / Гол. ред. проф. д-р Володимир Кубійович. – Париж; Нью-Йорк, 1962. – Т.5 – С. 1644-1645.

³ *Там само*. – С. 1644.

⁴ Див.: *Лисенко М.* Листи. – К., 2004. – С. 628.

Талановита українська поетеса й перекладач. Засуджена постановою трійки при Київському НКВС 21 вересня 1938 року до вищої міри покарання. Розстріляна наступного дня⁵.

Зі скрипкою сфотографувався молодший син М.В.Лисенка Тарас. Він був великою втіхою батька-композитора; про восьмирічного Тарасика М.В.Лисенко писав уже як про дуже здібного й музично обдарованого хлопчика. Тарас Лисенко грав на багатьох музичних інструментах. Працював у Нотному відділенні бібліотеки ВУАН. Його зоря погасла раптово в рідному Києві на 21-ому році життя (помер від сухот чи пневмонії після застуди).

Серед дітей, що виступали на Шевченковому святі, бачимо доньку й сина Стешенків. У першому ряду, підперши рукою голову, сидить у вишиванці 6-річний Ярослав Стешенко (1904–1939), майбутній український бібліограф і книгознавець, науковий співробітник Українського Наукового Інституту книгознавства, співробітник журналу “Бібліологічні Вісті”; автор праць про Г.Нарбута, С.Маслова, статей з питань книгознавства тощо. Репресований, помер на засланні в Казахстані. А до того 14-літньому Ярославові судилося стати єдиним свідком розстрілу свого батька – поета й генерального секретаря освіти Української Центральної Ради Івана Матвійовича Стешенка – темної літньої ночі 1918 року. Син Ярослав не дожив до 1941 року, коли в Дарниці (під Києвом) була розстріляна співробітниками НКВС його мати – українська письменниця, громадська діячка й педагог Оксана Михайлівна Стешенко (наймолодша донька М.П.Старицького).

У третьому ряду на знімку стоїть ставна 12-літня Оріся Стешенко (1898–1987); з цієї сім’ї вона одна вижила. Українська драматична акторка. У 1920–1923 рр. – у театрі ім. Т.Шевченка в Києві, у 1923–1933 рр. – у “Березолі”, у 1934–1949 рр. – у театрі ім. Т.Шевченка в Харкові. Перекладач і публіцист. На початку 1970-х років І.І.Стешенко було виключено зі Спілки письменників України за “співпрацю з дисидентами”⁶. Ірина Іванівна зберегла й передала Україні родинний архів Старицьких-Стешенків (понад 20 тисяч одиниць).

Оріся Стешенко – одна із зображених на цій фотографії дітей, які були зігріті безпосередньою увагою та теплом серця Лесі Українки. Мати Орісі (Оксана Старицька-Стешенко) пам’ятала про чарівний подарунок Лесі Українки її донечці Орісі. Це була великодня писанка, розмальована письменницею: “Її писанки були ніжні, тендітні, без яскравих фарб. Іноді малювала вона на яєчках і ніжні арабески власного витвору”. На писанці, подарованій Орісі, було намальовано ніжні лілеї. Оскільки писанка довгий час зберігалася у Стешенків, Оксана Михайлівна згадувала значно пізніше: “Мені завжди здавалося, що ці лілеї – прообраз самого автора”⁷.

“На Володимирській вулиці, 42 містився український клуб “Родина”⁸, – писала племінниця Лесі Українки Євгенія Косач (1898–1977), 12-річна дівчинка в центрі фотографії, – куди нас виводили на вистави, концерти, новорічну ялинку тощо. Частіше всього нас (мене та кузена Михалька) водила тітка Дора, наймолодша Лесина сестра, бо вона сама була тоді молода, жвава, вродлива, любила усякі розваги.[...] Старійшиною клубу “Родина” був Микола Віталійович Лисенко. Я неодноразово чула, як він грав на роялі. Влітку 1912 р. клуб був закритий урядовим “присутствием об обществах”, бо в бібліотеці-читальні після ревізії книжок було знайдено примірники американської газети “Свобода”, що, до речі, виходила за цензурним дозволом”.

Євгенія (Імочка) Косач, дочка Михайла Косача та Олександри Судовщикової (Грицька Григоренка), до п’ятнадцятилітнього віку мала змогу спілкуватися з тіткою Лесею не лише під час безпосередніх зустрічей, а й листовно. На схилі літ Євгенія

⁵ Див.: Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська // Людмила Старицька-Черняхівська. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К., 2000. – С. 30-31.

⁶ Енциклопедія Українознавства. – Т. 8. – С. 3057.

⁷ Спогади про Лесю Українку. – К., 1971. – С. 325.

⁸ Клуб “Родина” був організований у жовтні 1912 р. після того, як влада заборонила Український клуб, заснований у 1908 р. з ініціативи М.В. Лисенка.

Михайлівна спробувала у спогадах оживити картинку єдиного з незабутньою людиною часопростору, побувати в її незримій присутності: “У 1905—1906 рр. на вулиці Маріїнсько-Благовіщенській, 97 зимувала тьотя Леся. Буваючи в Косачів, я часто сиділа на каналі (у тьотиній кімнаті), обшитій кольоровими плахтами, сиділа тихо, щоб не заважати тьоті Лесі думати, а вона ходила поволі по кімнаті взад і вперед, часом підходила до вікна і замислювалася. Ходила вона трохи накульгуючи на ліву ногу, бо в неї був туберкульоз кістки лівої ноги. Росту була середнього, але здавалася вищою завдяки довгим сукням. На лівій руці завжди носила чорну рукавичку, щоб приховати шрам (її видалили одну з кісточок на руці). Обличчя у тьоті Лесі було жовтувато-засмагле, замислене, очі розумні, глибокі, трохи журливі, коли вона розмовляла з дітьми, — то лагідно усміхнені. А часом, сівши біля мене на каналі, розказувала щось цікаве. Тьотя Леся прищеплювала мені любов до музики, настоювала на тому, аби мене вчили грати на фортепіано”⁹.

П’ятирічний Михалко Кривинюк (син молодшої сестри Лесі Українки Ольги та Михайла Васильовича Кривинюка) на груповому знімку найменший. Та як гордо піднесено голову і який зосереджений погляд... Це та дитина, яку немовлям тьоті Лесі довелося певний час доглядати (“ми з ним “друзі дитинства” як він ще був “тюсіня ненесенька” і “вутьятко легеньке”); поетеса вишила тоді шестимісячному хлопчику сорочечку, яка дивом уціліла й нині експонується в музеї письменниці в Києві. Про особливу ауру дитинства Михалка, про той прихований, але відчутний діалог цього правдивого українця з рідними на всіх життєвих дорогах — уже в іншому етюді про дитячий портрет з архіву Косачів.

⁹ Косач Є. З сімейних спогадів // *Леся Українка*: Публікації. Статті. Дослідження. — К., 1984. — С. 257.

Наші презентації



Київська Русь. — 2007. — Кн. 2 (XI): Хвилі

Ця перша “регіональна” “КРу” присвячена Одесі. Відкриває номер Д.Стус (“Хвилі часу і волі”) та його інтерв’ю з Василем Кременем “Україна може приростати лише освітою...” У “P.S.” або кілька прикрих слів pro” головний редактор сповіщає, що редакція “КРу” видає лише 1-й том із підготованого тритомника наукового видання творів В.Стуса для бібліотек України через незабезпечення його, крім першого тому, коштами державою і Держкомтелерадіо. Отже, Василь Стус не потрапить до бібліотек...

Проза: “Танжер” Івана Козленка (відгук Оксани Плаксії “Специфіка топосів”) — другий після “Майстра корабля” Ю.Яновського роман про Одесу; Ганна Костенко — оповідання “Не дивись так” і “Присвята загиблим”; Василь Грозівий (“Заборонена зона”).
Поезія: добірка зі зб. “Трансністрія” (з післясловом Я.Голобородька)

та розмова з Вас.Махном “BITCH/BEACH GENERATION” (Київ — Нью-Йорк).

Американський мистецтвознавець Наталя Есворсі презентує картини-“езотеричні трактати” (стиль семантичний реалізм) представника “Паризької школи українського живопису”, дійсного члена Російсько-Італійської академії Ferrony, Nouvelle Akademi Libre, Paris Костянтина Скопцова з його ж ремарками до представленого тут циклу “Книги Просперо”.

У розділі “Матриця” — “Феодосій Печерський: життя чи диво?” Олени Вдовиної. У “Переобліку” — про аудіокнижки компанії “А.Е.Л.” пише Марина Корнієнко. Уміщено відгуки на “Богемну рапсодію” Олеса Ульяненка (К.Лебедева), “Квіти цміну” Мар’яни Савки (Т.Рязанцева), “Червоне солодке сонце” Галини Логінової (Г.Улюра).

В.Л.

Літературна критика

Мирослава Крупка

ХУДОЖНІ ВЕРСІЇ ЛЮБОВНИХ ДРАМ У СУЧАСНОМУ ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ (РОМАНИ О.ЗАБУЖКО, І.КАРПИ, С.ПИРКАЛО)

У сучасному літературному просторі активно утверджується нове мистецьке покоління, яке прийшло на зміну “вісімдесятникам”, тому маємо змогу зіставити відбиті в художніх текстах різні погляди та порівняти артикульовані цінності.

Після появи роману О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу” вже не йдеться про табування жіночого досвіду в культурі. Погоджуємось із думкою В.Агеєвої, що твори молодшої генерації – це свідчення позитивних змін у вітчизняному патріархальному світі: “Те, що донедавна треба було доводити, конструюючи саму мову, винаходячи слова й мовленнєві конструкції, на початку третього тисячоліття видається цілком очевидним”¹. І хоча тексти сучасних письменниць не замислювалися як програмово феміністичні, проте вони однозначно презентують жіночий досвід у новітній літературній свідомості.

Проблема впливу творчості О.Забужко на сучасне письменство залишається актуальною до сьогодні. Так, Н.Зборовська засвідчує кризу жіночості на сучасному порубіжжі, спровоковану художньою концепцією О.Забужко. Зокрема, йдеться про артикуляцію в текстах нового покоління агресивної сексуальності й жіночої невдоволеності своєю статевою роллю та комплексу маскулітності². У пізнішій праці, використовуючи інструментарій психоаналізу, Н.Зборовська з’ясовує відображення в новітній українській літературі коду національної державності й доходить категоричного висновку: творчість О.Забужко, С.Пиркало, І.Карпи уособлює маргінальне письмо, позначене наслідуванням імперської деструктивної сексуальності³.

Видається продуктивною спроба окреслити основні репрезентаційні моделі і трансформації любовних історій у літературі порубіжжя на основі творів Оксани Забужко “Польові дослідження з українського сексу”, Ірени Карпи “Перламутрове порно (Супермаркет самотності)”, Світлани Пиркало “Не думай про червоне: Роман не для молодшого шкільного віку”.

Безперечно, суб’єктивізація жінки в романі О.Забужко має виразний гендерний чинник: “(бо ти була – жінка, жінка, хай йому стонадцять чортів; витка рослина, котра без прямостійної підпори, хай би навіть і намисленої, – без конкретного обличчя живої любови – опадала долі й зачахла ... кожен вірш був прекрасним байстрам од якого-небудь князенка з зорею в лобі, зоря звичайно потім погасала, вірш – лишався)”⁴. У випадку її героїні саме творчість допомогла перебороти відчуття самотності, пов’язане з любовними стосунками, чужою країною, відірваністю од національних традицій.

¹ Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003. – С. 295.

² Зборовська Н. Криза жіночості на українському порубіжжі // *Сучасність*. – 2004. – № 3. – С. 128.

³ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006. – С. 427.

⁴ Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К., 2004. – С. 21. Далі подаємо сторінку в тексті.

Одна з наскрізних тем роману любовна. Авторка будує історію кохання на духовній “впізнаваності” персонажів, протиставляючи їй попередній досвід спілкування героїні з чоловіками, який визначався “кількістю українізованих койкомісць” (30). Микола в її сприйнятті був “перший готовий”, так національна ідентичність стає вирішальним чинником у розвитку стосунків. Т.Гундорова узагальнює: “Забужко показує окрему любовну драму як глибоку колоніальну травму, яка вразила цілий народ і зруйнувала інтимний простір роду”⁵. Нівелювання індивідуальних ознак на користь національної ідентифікації виявилось для героїні пасткою в любовних стосунках. За мрією про ідеального чоловіка-українця, “дужчого за себе”, героїня втрачає відчуття самоцінності чужого “я”, бачить у Миколі насамперед переможця-українця, а не самоцінну особистість. Звідси — намагання порятувати (змінити) його: “милий мій, рідний, хлопчику маленький, іди до мене, в мене, я обулюю, закрию тебе собою, я народжу тебе заново, так, разом, віднині й до кінця” (59). Показано, що жага творчості розповсюджується не тільки на поезію, а й реалізується як намагання “втворити”, “покращити” собі чоловіка. Бурхлива енергія героїні спрямована на боротьбу з Миколою, чергове намагання змінити “іншого”, як робила з усіма попередніми, закінчується поразкою. І.Бондар-Терещенко вважає, що авторка долає комплекс романних ілюзій, притаманний патріархальній традиції національного наративу, шляхом нівеляції образу героя-чоловіка завдяки зведенню його до рівня об’єкта мультиплікаційної, наразі феміністичної інтерпретації⁶. Ситуація видається не настільки однозначною, адже виразно простежується еволюція сприйняття: спочатку йде визнання художника як достойного любовного партнера, а згодом, через чинник невиправданих сподівань, відбувається своєрідна психологічна переоцінка.

Саме сексуальність стає шляхом проблематизування чоловічої суб’єктивності. Авторка показує болісний шлях віднайдення героїнею сексуальної ідентичності через пошук тілесної комунікації: “і в ній же, в мові, було все, чого ніколи потім не було між вами в ліжку” (30). Сексуальна реалізація виявляється травматичним досвідом і відгукується болісною тілесністю — тіло чинить опір: “воно противилось, скімлило якимись хронічними застудами, опухлими залозками й лихоманковими висипками” (35). Душевний дискомфорт передається через проблеми тіла. Авторка тлумачить його як механізм поневолення, як прокляття, що суперечить духові. Жінка показана неспроможною реалізувати власну сексуальність.

Героїня страждає від табуованості вільних інтимних стосунків у соціумі, для неї актуальний конфлікт особи і статі, вона мріє про сексуальну свободу: “Може, справді, єдиний вихід із цієї в’язниці (тіла. — *М.К.*) — виходити вечорами, низько ослонивши лице каптуром плаща, сідати в проїжджі авта, не називаючи імені, рука водія на коліні, низький, захриплий смішок ... слухати лиш klekіт крові” (20). Проте героїня не здатна реалізувати тілесні бажання, бо для неї це рівнозначне відмові од себе самої. Водночас, як зазначає І.Бондар-Терещенко, “питання “сексуальності” стає межею культурного досвіду, оскільки, вербалізуючи дану проблему, наратор вкотре відривається від власного “патріархального коріння”⁷. Критичне бажання “вирватись” з-під тоталітарної матриці продукує й сексуальну свободу, яка, проте, виявляється лише наміром: героїня не може позбутися моральних пересторог. Попри іронію: “— і фартило ж тобі, дівко, в житті на сурийозних чуваків, кого не візьми — усім зараз кортіло женитись, хвороба така, чи що? мар’яжна пошесть, або, може, мода на поетес?” (82), — для неї існує ідеальна мрія про шлюб. І хоча однією з ідеологічних настанов роману був бунт проти патріархату, розхитування патріархальних основ українського світу, О.Забужко показує, що героїня заангажована у традиційну мораль і не може переступити через певні моральні табу навіть у любовних стосунках: “впала в нестерпний, ядучий стид ... відчула себе типовою совковою проституткою, що трахається в готелі за пару трусів” (83).

⁵ Гундорова Т. Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 123.

⁶ Див.: Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада. — Тернопіль, 2005. — С. 75.

⁷ Там само. — С. 80.

Авторка трактує сексуальну свободу в рiчiщi особистiсної. Сексуальнiсть однозначно розглядається як визволення людської особистостi з-пiд тиску, адже тоталiтарне суспiльство узурпує право й на людську тiлеснiсть. Репресивнi практики тоталiтарного режиму були спрямованi на нiвелювання iндивiдуальностi через вiдчуження вiд людини її тiлесностi. О.Гомiлко зазначає: “Еротичнi потяги не тiльки поширюються на неживi предмети та явища, як-от завод, майстерня, деталь тощо, а й витiсняють мiжстатевi сексуальнi iмпульси”⁸. Письменниця на прикладi трагiчного подружнього життя батькiв героїни роману вiдтворює тиск тоталiтарної системи на iнтимне життя громадян.

Героїня О.Забужко уособлює травматичне переживання посттоталiтарної культури. Вiд неї особисто мало що залежить, адже вона приречена “стояти на межi”, водночас прагнучи здолати патрiархальну залежнiсть, порвати iз традицією та досягнути цiнностi вiльного постколонiального суспiльства. Амбiвалентнiсть натури проковує граничний вияв експресії героїни.

Роман Iрени Карпи будується навколо двох концептуальних понять – “самiсть” та “самотнiсть”. З одного боку, це мотив плекання “грiббаного iндивiдуалiзму”, паталогiчне оберiгання власного життя й наскрiзний пошук мiсця, “де всiм на тебе начхати”⁹, тому всамiтнення бачиться як усвiдомлений вибiр. З другого – щемляча туга за Людиною (без гендерної диференцiації), пошук комунікативного поля.

Отже, героїня водночас вiдчуває дефiцит iнтимного простору та близького контакту. З цього приводу Т.Гундорова слушно зауважує: “Ранiше карнавал створював iлюзiю iнтимностi, тепер же вiдсутнiсть “свого” тiла, “своєї” персональної iсторії глибоко переживається при будь-якій зустрiчi з iншим, у кожній спроби закрiпити власну присутнiсть. Постмодернiстський персонаж спрямований не всередину, а ззовнi”¹⁰. I.Карпа показує, що ситуація дискомфорту спровокована агресивним оберiганням внутрiшнього простору й водночас намаганням вiдшукати небайдужу людину.

Героїня проходить складний шлях вiднаходження власної сутностi через експеримент над собою, оточуючими i власним життям. Гаслом iснування вона вибирає епатаж: “зрештою, заради експерименту й досвiду в життi я би на це пішла” (29). Пошук соціальнозначущого досвiду i становить сенс життя. Складається враження, що героїня не живе, а лише вибирає оптимальну модель, яку має реалізувати в майбутньому: “це називається досвiдом. Щоразу ми переступаємо через рани. I тiльки так вони можуть зарости. А ми стаємо готовими до прийняття нових ран” (164). Досвiд лягає в основу iндивiдуального досягнення свiту й постулюється як вибiр вчитися саме “на своїх помилках”.

О.Гомiлко припускає, що тоталiтарна пiдпорядкованiсть людини захiдної культури соціальної виявляється в культивуванні егоцентричного iндивiдуалiзму, “проте прагнення до своєї тiлесної самоiдентифікації породжує iншу проблему, проблему опору нав’язуваній культурою iдентифікації”¹¹, що виразно діагностується в аналізованому тексті. Нав’язливою iдеєю стає конструювання особистої iсторії. Пошук героїнею самої себе виглядає самодостатнім. Катакана трагiчно переживає вiдсутнiсть самостi й урештi-решт намагається досягнути її через ритуальне самогубство. Вона втiкає вiд найменшої вiрогiдностi бути такою, як всi, категорично не сприймає звичайного, буденного людського життя: “Нiчого безнадiйнiшого за те, коли в тебе нiбито всьо супер-пупер виходить i клеїться. I що суспiльство тебе хаває “от i до”, i що в тебе купа бабла, i що тебе люблять близькi i ненавидять псевдо-близькi” (212). Такого свiту для героїни не iснує, i самогубство трактується як символiчне вiднаходження себе через усвiдомлення iстини: найстрашнiше бути самим собою.

⁸ Гомiлко О. Метафiзика тiлесностi: концепт тiла у фiлософському дискурсі. – К., 2001. – С. 225-226.

⁹ Карпа I. Перламутрове порно (Супермаркет самотностi). – К., 2005. – С. 43. Далi подаємо сторiнку в тексті.

¹⁰ Гундорова Т. Цит. вид. – С. 105.

¹¹ Гомiлко О. Цит. вид. – С. 288.

Самотність і свобода, можливість бути самим собою проектується й на любовні стосунки, відкидається взаємозалежність: “могла тільки прив’язувати до себе. А сама, навіть коли й кохала, ніколи не потрапляла в залежність. Принаймні, так їй здавалося” (63). Стосунки із двома чоловіками дають їй упевненість у “неналежності” жодному з них: “Я надавала перевагу простій Не-залежності. Ніде подовгу не залежувалась і ні до чого не належала” (212). Творча робота дає їй шанс почуватися “вільним художником”. Окремішність культивується через епатажність зовнішнього вигляду та ексклюзивність одягу.

І.Карпа моделює жіночу постать як сильнішу й цілеспрямованішу за чоловічу. Навіть у любовних стосунках героїня ніколи не задовольняється тим, що має. Вона маніакально плаче свою самотність, але водночас коригує характер оточуючих: “Я его слепіла із таво, що біла!!! Тобто, навпаки” (32). Повсякчас демонструється катастрофічна розбіжність у поглядах двох закоханих. Аскольд підпадає під вплив Кати й відчуває, що “повністю втратив себе” (120). Вона ж не відкидає цієї своєї ролі, навіть пишається тим, як змінився чоловік, вважає, що зробила його кращим.

Н.Зборовська стверджує: І.Карпа, імітуючи батьківський і “бубабістський” інфантилізм, утворює донжуанівську сутність у дочківській особистості, виводячи себе в поле катастрофічного саморуйнування, що нарощує в її творчості інстинкт смерті¹². Загалом складно погодитись, адже любовні історії в тексті спрямовані саме на віднайдення власної сутності через стосунки з “іншим”.

Текст умисне спрямований на розхитування будь-яких традицій, зокрема й міжособистісних. Він руйнує канонічні соціальні ритуали. Катакана час від часу зустрічається з двома чоловіками, кожен з яких уособлює частину її сутності. Проте героїню не задовольняє реальність, вона мріє про стосунки як ідеал, при цьому чітко усвідомлюючи приреченість такої позиції. Учинки зумовлюються внутрішньою амбівалентністю героїні. Міжособистісні взаємини катастрофічно складні, вони ілюструють роздвоєність, хаотичність характеру: з Аскольдом жінка думає про Майнеса й навпаки. Експеримент узагалі стає гаслом навіть любовних стосунків: Катакана вступає в суперечку й достойно оцінює коханця постфактум, коли Майнес закладає родину. Лише тоді героїня їде до нього, аби переконавшись, що, попри обставини, він “мене любить. І завжди любив, і завжди любитиме. В усіх дійсних і умовних способах” (67). Проте такий спосіб “віднайдення себе” виявляється черговою ілюзією, тому героїня І.Карпи приречена перебувати в позиції повсякчасного бунту. Вона змальовується амбівалентною особистістю, в якій живе дух протиріччя: розірвавши стосунки – шкодує, але не робить першого кроку, щоб не нав’язуватися: “Завжди так приємно, коли в твоє похмурі Теперішнє може так собі запросто приїхати хтось з яскравого Минулого. Це вже інша штука, що те Минуле на час свого буття Теперішнім здавалось таким само похмурим” (73). Підтвердження любові також стає засобом самоствердження.

Романові “Перламутрове порно (Супермаркет самотності)” властиве критичне ставлення до традиційних цінностей. Пропозиція Аскольда “Відтак мій любий починає тихо просити одруження” (31) категорично відкидається: “Я дуже ніжно ставлюся до нього як до особистості, а він хоче на нас п’ялити якісь там суспільні моделі...” (32). У сприйнятті героїні весілля – це фарс, “обжираловка” для гостей і змальовується, відповідно, у зневажливій тональності. Весілля – складова традиції, яку уособлюють батьки й не сприймає молоде покоління. Авторка доходить висновку, що традиційна родина відмирає, адже жінка стає самодостатньою. Проте таке спостереження не містить феміністичного підтексту, а подається винятково як прикметна риса сучасного суспільства. Авторка констатує гендерні інверсії: якщо раніше жінка ставала ініціатором узаконення стосунків для забезпечення продовження роду, то в сучасному соціумі – чоловік у такий спосіб намагається втримати жінку.

Сексуальність стає предметом художнього дослідження й позбавляється табуованості й таємничості. Гомосексуалізм в І.Карпи трактується як трагедія,

¹² Зборовська Н. Цит. вид. – С. 469.

носить драматичний відтінок і для особистості, і в соціумі. Герої-гомосексуалісти викликають співчуття: “Одностатеві кохання трагічні і гарні у своїй глибинній безплідності. Бо вони прийшли з тієї країни, де подібне сполучається з подібним, і тому приречені на загибель” (164), — і трактуються як соціальна жертва. У романі розкривається глибинна суть традиційного суспільства, моральна заскорузлість, фундаментальні упередження до будь-якого вияву “інакшості”: “суть їх “прийняття” залишається тією ж — НЕ прийняття” (160). Авторка не акцентує винятково на проблемі статі, а мислить глобальніше — національність, колір шкіри, віросповідання тощо. Водночас як норма подаються різні види сексуальних відхилень — гомосексуалізм, лесбійство, бісексуалізм, зоофілія, ексгібіціонізм. Секс стає одним із наскрізних дискурсів тексту, проте він існує ніби у двох площинах: як фізіологічний акт і як форма тілесної комунікації.

У творі С.Пиркало “Не думай про червоне: Роман не для молодшого шкільного віку” в рамках любовного сюжету виразно простежуються мотив пошуку сучасною людиною основ самоідентифікації, віднайдення себе через отримання того, “чого не буває на світі”¹³.

Наскрізною ідеєю твору стає романтична домінанта — кохання до англійського джазового музиканта Джима Берклі (з ним героїня була знайома лише три дні, до яких повертається протягом наступних семи років). Авторка в іронічному тоні порівнює героїню із середньовічним лицарем, який поїхав на край світу в пошуках кохання. Проте С.Пиркало, здійснюючи переломлення гендерного аспекту, зображуючи руйнування традиційної ієрархії, водночас показує, що статеве маркування нівелюється особистісною ідентифікацією.

У творі наявна ідеалізація любовних стосунків, прочитується швидше мрія про кохання, ніж реалізація бажання. Сенсом життя стають не стільки самі почуття, скільки прагнення, очікування любові. Паралельно зображуються реальні стосунки, що і провокує конфлікт у романі. Витворений героїнею міф про кохання перетворюється на нав’язливу ідею, яка потребує реалізації.

Авторка описує травматичний любовний досвід, маскуючи його під цікаву пригоду: “На які жертви доводиться йти, коли в гру вступає пристрасть і коли ти робиш крок у невідоме з зав’язаними очима” (15), — так оцінює свій вчинок героїня. Мандруючи світом у пошуках чоловіка, “нічого прекраснішого” за якого в житті не бачила, і цілеспрямовано втілюючи мрію в реальність, зокрема у площині внутрішнього переживання: “Чекання наповняло моє життя сенсом... життя стало прекрасним, наче зітканим із рожевих пелюсток” (207), — героїня зазнає любовних невдач, сприймаючи їх гранично емоційно, як “маленьку смерть”. Прагнення взаємності обертається життєвою поразкою. Любов перетворюється на нав’язливу ідею й позбавляє бажання жити. Тіло реагує відповідно: “Все, чого мені хотілося, — це дістатися берега і прямо так, як я була, в плащі і черевиках стрибнути в воду. Мені здавалося, що чорні прохолодні води Темзи чекають на мене, як материнська утроба, вони хочуть обійняти мене і заспокоїти” (307). Ситуація смерті зображується віддзеркаленням ситуації любові і проектується як утеча від конфліктної реальності.

Зустріч із коханим обернулася для героїні черговим випробуванням — вона перестала мріяти про Джима, проте водночас втратила сенс життя, і пошуки власного “я” закінчились поразкою. Зрештою, Павліна усвідомлює, “що все трапляється тоді, коли тобі не дуже треба” (307).

Сенсом життя в тексті постулюється кохання, проте детально змальовуються й інші стосунки, цілком відмінні від романтичних. Вони руйнують основоположні моральні закони патріархальної культури, але в тексті однозначно набувають терапевтичного значення. Авторка трактує їх не як зраду, а як дієвий спосіб позбутися нав’язливої самотності: “мені хотілося вірити, що в цьому злочному місці хтось роздивився мою безсмертну душу і полюбив її” (89). Попри зовнішній

¹³ Пиркало С. Не думай про червоне: Роман не для молодшого шкільного віку. — К., 2004. — С. 109. Далі подаємо сторінку в тексті.

цинізм, відчувається потреба у звичайному людському спілкуванні, ідеальні мрії вихолоджують душу, і героїня прагне знайти себе в “іншому”, навіть лише на певний момент. У процесі психологічної катастрофи до неї приходять відчуття швидкоплинності життя, усвідомлення його як миті, бажання розділити себе з кимось, хоча б через тілесність: “І не просто переспати, а когось полюбити просто зараз і назавжди. Якби до мене хтось підійшов і запропонував одружитися, я б погодилася тієї ж миті. Втім, я була згодна і просто на секс, але не було з ким” (295). Стосунки з чоловіками — зовсім не шлях самоствердження, як в О.Забужко. Авторка трактує їх як спробу героїні віднайти себе, поспілкуватися, поділитися думками — “мені потрібна людина” (265).

Проблема сексуальної реалізації жінки набуває принципово іншого відтінку. В О.Забужко сексуальна модель виписана з перспективи гвалтовного сексу як проблема не стільки психологічна, скільки фізіологічна. У С.Пиркало — це задоволення насамперед фізіологічних бажань, фізичної складової особистості. Чітко розмежовано секс та кохання: “Любити я через тебе нікого не можу, але спати з ким попало мені це, дивним чином, не заважає” (155); “Ми займалися тим, що називається чомусь “коханням”, незалежно від того, чи має воно до кохання відношення, чи ні” (273); “Займатися сексом і займатися коханням — це два різні фізіологічні акти” (319). Отже, незважаючи на наголошену тугу за ідеальною любов’ю, для героїні існують й інші варіанти еротичної реалізації. Вона цілком свідомо задовольняє власні сексуальні інстинкти та фізіологічні потреби за правилами світу, в якому живе: “у цьому місті прийнято спати з ким попало” (183). За цинізмом ховається відчуття втраченого — намагання віднайти себе. Соціум нав’язує певні правила гри, за якими паралельно функціонують ідеальний міф про кохання та право реалізувати фізичний потяг.

Сексуальна свобода виписана як невід’ємна частина особистісної реалізації, як результат вибору окремого індивіда, на відміну од концепції О.Забужко, де вона прочитується як протест людини проти системи.

У романі “Не думай про червоне...” особливе місце посідає проблема нетрадиційної сексуальної орієнтації. Авторка постулює повну ліберальність соціуму до людей іншої орієнтації — це вже сприймається як норма новочасної свідомості. Клубне життя трактується цілком толерантно, без впадання у крайнощі. Це світ, в якому людина належить винятково собі, шукає способу “доторкнутися до іншого” навіть через радикальні засоби — алкоголь, наркотики, секс. С.Пиркало вважає, що такий спосіб життя стає спробою подолання самотності.

Виразно виписана екзистенційна проблема відчуження сучасної людини, її приреченість на самотність. Героїня відшуковує грань, яка відділяє інтимний світ, і водночас прагне спілкування: “Але постійно бути самій не можна. Треба мати когось, до кого можна прийти і заснути в нього в ліжку, а вранці випити у нього на кухні кави і піти. Має бути якась людина, в якій можна вкрасти життєвої сили, коли своя закінчується” (333). Вона сприймає власну відчуженість як психологічний тягар. Соціум самодостатній, і це лякає: “Головне, що ти ходиш на роботу, а живий ти при цьому чи мертвий — це твої проблеми” (213). Самотність розглядається і як негативна соціальна реалізація: “А якщо ти один у цілій країні, сиди вдома і приховуй цей факт від оточуючих. Якщо ти самотній, значить, ти невдаха, і ніхто не схоче з тобою знайомитися” (15). С.Пиркало трактує психологічний синдром ізольованості як засадничу рису свідомості героїні.

Любовні історії к. ХХ — поч. ХХІ століття щільно пов’язані з проблемами пошуку ідентичності, подолання екзистенційної самотності, сексуальної свободи, ревізії традиційних родинних та соціальних цінностей.

Сучасна літературна свідомість презентує героїв гранично актуальних, занурених у сьогодення, активно спрямованих на пошук самототожності. Матриця любовного роману дозволяє письменницям усебічно розкривати непослідовність та суперечливість характерів, які, з одного боку, шукають у стосунках порятунку від самотності, а з другого — прагнуть зберегти певну відстороненість і статус самодостатності.

При цьому акцентується повна нівеляція цінностей традиційного патріархального соціуму, зокрема шлюбу, навіть кохання, подружжя, сексуальні стосунки принципово розмежовуються.

Жіночій прозі властиве активне розгортання сексуальної проблематики. У творах оприявнюється історія зміни ставлення до тіла. В О.Забужко чітко виписаний модерний конфлікт між тілом та душею, від героїні вимагається надзусиль, щоб упокорити тіло на користь духовної реалізації. У письменниць молодшої генерації не існує чіткої опозиції між сексуальністю та духовністю — це трактується як різні грані людської ідентифікації. Їхні герої не зациклюються на своїх сексуальних інстинктах, а елементарно задовольняють їх, як й іншу фізіологічну потребу. Сексуальна свобода стає складовою особистісної реалізації, утрачає ознаки демонстрації, епатажу й розглядається як невід’ємна сутність людини.

Складно вести мову і про кризу жіночості та апробацію маскулітності, бо в текстах нівелюється питання гендеру на користь індивідуального вибору. На відміну від художньої концепції О.Забужко, де домінантою звучить саме феміністична ідея, у текстах письменниць нової формації відсутня різка поляризація за гендерною приналежністю. На перше місце виходить проблема конкретної самодостатньої індивідуальності з установкою на нівеляцію статевої та національної форм ідентифікації. Авторок цікавить реалізація Людини, без поділу на жіноче й чоловіче, відсутня різка поляризація статей. По суті, не існує навіть натяку на можливість вивіщення жіночої сутності на тлі й за рахунок чоловічої. У всіх стосунках домінує вільне партнерство, індивідуальний вибір кожного, незалежно від статі. Демонструється злам гендерних ідентичностей. Не існує жодних статевих умовностей: так, героїня С.Пиркало їде в пошуках коханого чоловіка в чужу країну, долаючи для цього безліч перешкод. Проте навряд чи тут ідеться про імітацію “маскулітної” моделі поведінки, радше — про індивідуальний вибір, шлях самореалізації та спробу відшукати сутність. Подібно Катакана, героїня І.Карпи, радо підхоплює гру — зваблювання хлопчиків винятково для сексу, проте цим не наголошується жодна гендерна інверсія, а демонструється відсутність комплексів у сексуальній реалізації. Секс уже не трактується, як в О.Забужко, у річищі епатажного самоствердження, а змальовуються альтернативні пошуки через дружбу. Не постає й питання зрікатися себе, підпорядковуватись чоловікові, як це було в О.Забужко: виклик кинуту будь-яким стандартам, героїні живуть так, ніби традиції узагалі не існує.

Попри засадничу схожість репрезентаційних моделей любовних драм у прозі О.Забужко, І.Карпи, С.Пиркало, існують фундаментальні розбіжності, які лежать насамперед у силовому полі суспільно-культурних зрушень. О.Забужко активно артикулювала посттоталітарний досвід жінки; у новочасному письменстві розгортається дискурс постмодерного індивіда.

м. Рівне

Ігор Котик

ІМЕНА І БЕЗІМЕННІСТЬ “БАЗИЛЕВСА” (ПОСТАТЬ ВІКТОРА НЕБОРАКА)

Моє ставлення до Бу-Ба-Бу (можна писати як завгодно — і про угруповання, і про стиль) не назвеш ані однозначним, ані незмінним. Після юнацького зачарування цим феноменом десь так у 1992—1994 рр. період тихої і тривалої депресії витіснив будь-які ігрові дискурси, включно з оглядом телепередач та читанням словесної продукції, сконструйованої за схемами чергування й кількості складів.

Кілька років тому, запитавши В.Неборака про стан його прози, я почув досить неочікувану відповідь: мовляв, задумувався роман, але надто розтягнувся процес написання, щоб *це* ще можна було вважати цілісним твором. І навіть коли книжка все-таки вийшла у світ, автор попереджає про небезпеку нецілісності тексту — про це він не забуває сказати й на презентації, а потім, мовби виправдовуючись, додає: багато залежить від читача...

Автор називає своє письмо *легкописом*. На перший погляд воно може видатися навіть поповим, але то лише на перший погляд, бо композиція такого “легкопису” часом ближча до симфоній (серед улюблених композиторів Неборак згадує К.Орфа й Д.Шостаковича) чи психоделічного року (зініційований письменником і виконаний за його активної участі музичний проект “Небо-рок”, здається, можна зарахувати саме до цього музичного напрямку).

Такий “легкопис” легко збиває з пантелику, принаймні при першому читанні. Те, що спершу видається необов’язковим, при повторному може стати найцікавішим; повторення рекомендовано вже в підзаголовку “Базилевса”: “Нововіднайдені розділи Львівської Книги Переміщень, переписаної 2005 року” — слова *нововіднайдені* та *переписана* натякають на доречність повторів. Окремо взяті частини не можуть адекватно сприйматися, їхня роль міряється зв’язками з іншими елементами. І Неборак про це говорить прямо: “Якщо світ — не купа предметів та сотворінь, а щось єдине, то зв’язки між частинами світу не менш важливі, ніж самі частини. Ще не знати, що важливіше. Зірка давно вже згасла, а світло її мандрує глибинами Всесвіту. Усі ми перетікаємо поволі у випромінювання. Нас уже не буде, а наше проміння вбиратиметься світом, як те світло від згаслої зорі. Скільки племен зникло, народів, цивілізацій, а мови їхні ще досі проникають у свідомість теперішніх людей і, можливо, навіть керують нею”. Тож й есеїстичні шматки, що складають левову частку книжки, почасти не можуть сприйматися за чисту есеїстику, вирвану з контексту.

Читач, бодай трохи обізнаний із творчістю такого багатогранного митця, як В.Неборак, мусить знати, що для цього автора не існує межі між есеїстикою й белетристикою, між прозою і віршем, між словом і музикою, між співом і декламацією, між монологом і діалогом (між монологом / внутрішнім діалогом / діалогом), між сном і реальністю, між документальністю й вимислом, лірикою й сарказмом, поверхнею і глибиною, маскарадом і справжністю, релігійністю та еретичністю, античністю й постмодерном. Неборак завжди *між*. Коли поцікавитись, як він ставиться до музичних інтерпретацій його текстів іншими виконавцями, він делікатно відповідає, що знайти баланс між стихією музики й первинним текстом завжди непросто, музика часто не підсилює, а поглинає текст. Коли мова зайде про літературну критику, він знов-таки міркуватиме про іманентне межове становище предмета обговорення: між наукою й літературою, між захопленням і відстороненістю. Така межовість бентежить, і не завжди дається її досягнути.

Герой книжки прози Неборака теж балансує між різними, часом взаємовиключними можливостями власного існування. Зокрема, мозок Пляшкосмоктача розглядає такі можливі варіанти: стати професором / бомжем / злочинцем; сидіти за столом у бібліотеці / займатися сексом у тій-таки бібліотеці / стати жертвою трамвайного руху і потрапити не до бібліотеки, а в морг. Мотив зміни (мінливості, несталості) особистості існує протягом усієї книжки. Відчувається, що, попри присутність різних імен персонажів чи діалогічну форму, маємо справу з “личинами одного мовця” (Віхта Сад). Можна трактувати це як авторську невдачу — мовляв, коли герої позбавлені індивідуального голосу. Це означає, що автор погано над ними попрацював. Однак чи правомірним буде такий закид, якщо взяти до уваги, що в горнілі творчості (нехай і задля відтворення стану сп’яніння) письменник то переплавлює персонажів в одне тіло (Кірлик-Пляшкосмоктач; Дебютант-Пляшкосмоктач; Дебютант-Пляшкосмоктач = Кірлик-Кірликович), то надає одному персонажеві різних тіл (Варвара)?

Напочатку вже згадувалося про те, як стримано ставиться Неборак до своєї книжки як цілості. Розтягнутість періоду її створення, проте, має й позитивний

бік — вона увиразнила еволюційність тексту. (Доречно було б порівняти героя перших розділів із героєм останніх). Цей план книжки засвідчує присутність у дифузному жанрі “Базилевса” рис роману виховання. Не позбавлений бурлеску, балагану й буфонади, “Базилевс” показує *виростання* автора з бубабістських маскарадних строїв.

Мотив зміни, ви- чи переростання не лише зафіксовано в підзаголовку, а й протиставлено його зміні просторовій (“переписана” / “переміщення”). Таки протиставлено, бо, з погляду автора “Базилевса” (а також “Alter ego”, “Повернення в Леополіс”, “Повторення історій”, “Переписаної “Енеїди””), люди мають ваду занадто вмотивовувати свою екзистенцію просторовими координатами. (Тут можна би було порівняти Неборакове трактування простору й часу з Андруховичевим).

Хоча текст Прокуратора “Бу-Ба-Бу” названо “львівським”, і він, безумовно, є львівським, бо витканий із непідробною любов’ю до Львова, про що може свідчити ось такий текст: “І що більше ми пили, то більше зростали у власних очах, і вирости аж до неба, а десь далеко внизу біля наших підшов розповзалася в різні боки жива мапа Львова”, — та він водочас не лише львівський. І не тому, що йдеться в “Базилевсі” не тільки про Львів, як і не тому, що лише серед мешканців міста Лева так багато тих, котрі більшу частину свого життя проводять за споживанням кави й алкогольних напоїв і вештанням від музею до бенкету — від бенкету до вистави — від вистави до виставки — від виставки до фуршету тощо, також і не тому, що описаний вечір алкогольних перформенсів міг би з успіхом відбуватися у приміщеннях інших організацій Спілки письменників, а тому, що категорія часу не менш важлива, ніж категорія простору.

Натомість категорія імені видається в “Базилевсі” малозначущою. Неборак майже повністю уникає називання героїв їхніми “справжніми” іменами і прізвищами. Виняток становлять хіба Агнеса Візер (хоча мало хто з читачів пригадає, звідки цей “реальний” персонаж), Варвара Лянґиш (як і перша, теж персонаж із минулого) та Роман Віктюк (котрого, власне, і героєм назвати важко, бо про нього лише заходить мова в одному з фрагментів). До цього можна ставитися по-різному: з одного боку, наявність прізвищ додала б книжці гостроти, а з другого — який сенс уписувати, скажімо, членів Спілки письменників, яких за пару десятків літ пам’ятатимуть ще менше громадян, ніж Агнесу Візер, бо вже нині їхні прізвища поза межами міста Лева нічого не говорять? Автор, проте, мотивує безіменність делікатніше і глобальніше: “всередині все без назви” — каже він, — а зовні — маскарад. Та й в описуваному дивовижному місті “люди схожі, як дві краплі води”, хоча при цьому вони і “хворі на хворобу несхожості”, тобто прагнуть бути особливими.

Безіменність героїв сягає кульмінації в розділі “Балак”. Назву розділу — відповідник постструктуралістського поняття *discours*, зазвичай не перекладуваного, — укупі з майже повною відсутністю вказівок на мовця (хоча деколи нескладно здогадатися, кому з героїв може належати те чи те висловлювання) можна інтерпретувати так: оскільки постструктуралістський світогляд говорить про “смерть автора”, трактує людину як перетин ідей, то й називати її мовби немає жодного сенсу.

Але існує ще одна версія тлумачення безіменності героїв. Вона впливає з першого розділу, точніше — з того фрагмента, коли обговорюється можливий сценарій кабaretу про пана Базя. Так от, оскільки даному обговоренню, в якому беруть участь безіменні голоси, передус те за про те, що реєстр “львівських душ” — таємний, то правомірним постає припущення, що картотеку загадкового покійного героя поповнюють і самі режисери! “...Вони самі не здогадуються, хто вони такі, деколи досить довго, деколи взагалі...” Це ще питання, хто кого творить — чи режисери кабaret, чи, може, навпаки... “Може, у Львові поза кабaretом нічого й не сотвориш. Може, це місто збудоване на уламках якогось доісторичного кабaretу”. (Символом такого нерозривного зв’язку і стає, очевидно, винесений у заголовок книжки цілком пристойний з вигляду гібрид Базя й Лева).

В умовах такого середовища непросто поглянути на себе збоку, зберегти власну ідентичність без декорацій. Особливо коли поруч жінки: “Я намагаюся бути мармуровою скульптурою, надгробком над самим собою, а жінка звивається на мені, лоскоче своїм жалом мою шкіру, заповзає у вухо, облизує мої губи, підбирає ключики до мого рота ... щосили масажує мій беззахисний живіт, я знаю, що все це — мара, і зводжусь на ввесь зріст. Театр нишкне і за мить здригається від оплесків. Вони спалахують зусібіч, як пожежа. У мене — велетенський зріст. Я проламую головою стелю, люстра відривається і падає, зчиняючи несамовитий рейвах, я відштовхуюсь ногами, струшуючи з себе усі ці декорації...” Саме жінки стають тими провідниками до кабaretу: у першому розділі на запитання Варвари про завтрашню культурну (?) програму розгублений Марко обіцяє піти з нею на кабaret, а у другому ... “я навіть забув, як її звати. Олена чи Галина?”... одне слово, трапляється Пляшкосмоктачеві якась і вже сама витягує його на ту кабaretову виставу. Феміністки можуть вступати в альянс із членами Спілки письменників та членами засекреченої організації з метою спільного виступу проти автора “Базилевса”. Хоча він, автор “Базилевса”, треба зазначити при цій нагоді, демонізує не лише жіночу природу, а й чоловічу (репліка про мару в наведеній цитаті теж це засвідчує), та й назагал він не вивищується над середовищем, а радше розчиняється в ньому. Бо, як пише в останній монографії М.Марковський, “писати можна тільки тоді, коли себе шукаєш...”

Р. С. Перечитування власних текстів — річ хоча й нуднувата, але часом корисна. Переглянувши свій опус два дні по тому, як було його створено, критик помічає суперечності, виправляти які (або закривати на них очі) означало б руйнувати автентіку.

Перша суперечність полягає в тому, що, запевняючи читача в неможливості адекватного сприйняття вирваних із контексту фрагментів книжки, критик усе ж не уникає цитування, зокрема й цитування есеїстичних фрагментів.

Друга суперечність стосується важливості категорій простору й часу. Посередині статті автор пише про ваду “занадто умотивувати свою екзистенцію просторовими координатами”, та ще й приписує цю думку Неборакові, маючи на увазі насамперед досить присутні міркування на цю тему у вставній лекції про категорії ближнього й дальнього світів у Євангеліях, заголовок якої виділено у книжці жирним шрифтом. Проте згодом, говорячи про щільний зв’язок між містом Лева та його кабaretковою естетикою, критик тим самим віддає належне просторові. Час, індивідуальність (котра виявляється через аналізовану категорію імені) капітулюють перед енергетикою простору. Перечитавши власний текст, критик зрозумів, що опинився в замкненому колі, просто руки опускаються... Але нічо, якось воно буде, — он стовп, що на зупинці біля церкви, запрошує нас найближчої неділі до львівського Будинку вчених, що на вулиці Листопадового Чину, на Бал-Маскарад. Приходьте всі!

Медова печера, грудень 2006



Ксенія Сізова

ДВІ “ОРИСИ”: СЕМАНТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ЗВ’ЯЗОК ІЗ ФОЛЬКЛОРНОЮ ТРАДИЦІЄЮ

Український літературний процес ХІХ ст. сприяє найпродуктивнішому дослідженню взаємозв’язків усної та писемної словесності, для літератури цього періоду фольклор – основне джерело, змістове й формальне, як про це згадував І.Франко: “... література писана абсорбує в собі в більшій або меншій мірі здобутки передписьменної словесної творчості і пізніше не перестає в більшій або меншій мірі черпати з усної”¹.

Методи творчого інтегрування елементів фольклорного комплексу в індивідуально-авторський художній світ характеризувалися значним розмаїттям “від прямодушних стилізацій до витонченого неофольклоризму”², іноді фольклорні мотиви “лежать на поверхні”, але часто генетичний зв’язок певних елементів художнього твору з усною народною творчістю добре прихований і потребує ретельного дослідження. Цю тезу можна розгорнути, застосувавши компаративний аналіз до творів П.Куліша і М.Старицького, які, на перший погляд, поєднує тільки жанр (новела) і назва за ім’ям головної героїні – “Орися”. Дві “Орисі” створювалися в різні часи, мають різну проблематику, але в обох творах виявляється, хоча й на різних рівнях, фольклорний комплекс із подібною семантикою.

Прозова спадщина П.Куліша тісно пов’язана з усною народною творчістю. Притаманним романтизму прагненням усвідомити “дух нації”, повернутися до першоджерел пронизані рядки його твору “Лист III “Чого стоїть Шевченко як поет народний””: “Наші звичаї народні – та ж сама історія народного духу нашого, що й народна дума, тільки не всякому, а вищому, поетичному погляду одкривається їх краса і повага. Всяке розумне зрозуміло, що нам у своїй словесності ні за ким слідом йти, як тільки за своїм генієм народним, котрий мовчить у наших панських та чернечих літописях, нишком живе в звичаях і голосно говорить тільки в народній думі та пісні”³. Уважне прислухання до цього голосу народної пісні становить один із чинників, що визначають стильову та поетикальну своєрідність творів письменника.

Оповідання П.Куліша “Орися” має змістовну для розуміння творчої методи письменника примітку: “Писано 1844, сентября 7, у Ходоркові, Свідзянського, прочитавши шесту пісню “Одіссеї”. Згадана пісня гомерівської поеми зображує поетичну сцену зустрічі юної Навсікаї з Одіссеєм. Молода царівна та її прислужниці вийшли на берег для прання. Різнобарвні випрані сукні, що сохнуть на сонці, юні дівчата, що грають у м’яча, Одісей, який замилувався на цю картину, – рядки гомерівських пісень, пронизані наївним ліризмом, не можуть залишити байдужим. Світ давньогрецької епопеї “здався Кулішу близьким українській патріархальній старині”⁴.

¹ Франко І. Гайота. Новели // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 7.

² Бондар М. Українська література класичного періоду: рух крізь категорію художності // Слово і Час. – 2001. – №7. – С. 43.

³ Куліш П. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2. – С. 259. Далі вказуємо том і сторінку в тексті.

⁴ Івашиків В. “Орися” П.Куліша в контексті творчих пошуків письменника 1840-х років // Слово і Час. – 2004. – №5. – С. 5.

П.Куліш, натхненний Гомером, “веселий та щасливий”, за власними словами (1, 244), береться за перо, він працює “над новелею, як ювелір над коштовним кольє”⁵. Письменник звертається до традиції народних українських пісень, пересаджує, за висловом І.Франка, “запахущу квітку старогрецької поезії на нашу рідну українську ниву в формі прекрасної іділії”⁶. Навсікая перетворюється на Орісню, Одіссею на її нареченого, козака. Образна система, поетикальні та стильові особливості беруться з українського фольклору.

Природно, що це стосується і специфіки зображення героїв твору, зокрема Оріси: “Співають у пісні, що нема найкращого на вроду, як ясна зоря в погоду. Отже, хто бачив дочку покійного сотника Таволги, той би сказав, може, що вона краща й над ясну зорю в погоду, краща й над повний місяць серед ночі, краща й над саме сонце, що звеселяє й рибу в морі, і звіря в дуброві, і мак у городі” (2, 159). Градація “зоря – місяць – сонце – дівчина” створює ідеалізований образ, піднесений і монументальний, на кшталт гомерівських, але побудований за канонами українського фольклору.

Привертає увагу солярна символіка (притаманна весільній пісні), що виявляється, зокрема, у колористиці й паралельних образах портретного опису Оріси: “зачервонілась, як та квіточка”, “як мак у городі всі квітки закрашає, так вона сиділа поміж своїми дівчатами” (2, 161); “як ясна зоря вночі покотиться, палаючи, по небу, так тая Оріся проїжджала широким лугом з своїми дівчатами”(2, 162), “золото не сяє так на дорогах персянях, як сяють у воді й над водою їх білії ноги”(2, 162), “із-за сивої бороди старого Гриви, із-за білої зими червоніє літо – повен віз дівчат у квітках в намисті, – Оріся як сонце поміж ними”(2, 163), “червона, як калина” (2, 165). У характеристиці нареченого Орісі теж домінують червоний та золотий кольори: “Дивиться Оріся в воду, аж у воді на кручі щось зачервоніло; хтось ніби виїхав із пущі на сивому коні і стоїть поміж в’язами”, “увесь у кармазині, а з пояса золото аж капає” (2, 163). Образи Орісі та її нареченого пов’язані з сонцем, світлом.

Вставна новела (легенда про золоторогих турів) теж має солярну символіку. Грунтовні розвідки генезису вставної новели, її зв’язків із фольклором, здійснили П.Филипович⁷ та В.Івашків⁸. Старий козак Грива розповідає Орісі та дівчатам історію про Турову Кручу, про князя, який зустрів на полюванні золоторогих турів та “дівчину, що усю пущу красою освітила” (2, 162). Князь покохав дівчину, але та відмовилася йти за нього заміж. Тоді він постріляв турів, що кинулися в річку та “лежать й досі каміннями в воді” (2, 163). Князь був покараний тим, що навіки заблукав у пущі. Старий Грива розповідає давню легенду дівчатам біля річки й каменів (що колись були турами), і відразу після його розповіді з’являється на кручі суджений Орісі. Золоторогі тури (давній солярний образ весільних пісень), мотив полювання, що теж стосується весільного фольклору, – усе це створює підґрунтя для розв’язки (одруження Орісі з козаком). Легенда “допомагає письменникові звичайний буденний епізод зробити барвисто-казковим, перенести дію [...] з побутового поля в світ романтичний”⁹. Власне ж “буденний епізод” складається з таких семантично насичених компонентів: сонце, річка, кам’яні тури, зустріч дівчини з нареченим.

Соціально-психологічна новела “Оріся” М.Старицького висвітлює пригнічення та митарства маленької селянки в місті. Звинувачена в крадіжці “дівчина-підліток, наймичка у двох молодих панночок, доведена одною з них до крайньої межі

⁵ Сулима-Блохина О. Квітка і Куліш – основоположники української новели // *Вибране*. – К., 1995. – С. 232.

⁶ Франко І. “Нива” Український літературний збірник. Одеса, 1885 року // Збір. тв.: У 50 т. – Т. 26. – С. 376.

⁷ Див.: Филипович П. Кулішева варіація сюжету про Навзікаю // *Твори* Пантелеймона Куліша / За ред. Ол.Дорошкевича. – Х.; К. – Т. 1.

⁸ Івашків В. “Оріся” П.Куліша в контексті творчих пошуків письменника 1840-х років // *Слово і Час*. – 2004. – №5. – С. 3-16.

⁹ Филипович П. Кулішева варіація сюжету про Навзікаю // Цит. вид. – С. 141.

відчаю, мимоволі стає самогубцею”¹⁰. Усебічний розгляд твору наведений у монографії В.Поліщука¹¹.

Загибель дівчинки М.Старицький описує так: “Велична картина травневого ранку, що допіру прокидався, не відбила ніяких радісних почувань у потьмареному погляді Орисі; її знеможене личко заховало тільки сліди жахливої муки [...] Голівка з розпатланою кіскою тулилася до **кам’яного бика**. Худорляве тіло шулилося, тремтіло під диханням свіжого вітру. Руки безвільно лежали вздовж витягнутих колін, **у думках у неї стояв блідий Петрусь**, а в серці туга чи чогось незрозуміла жалість [...]”

Орися рвонулася наперед і прожогом, без усяких думок і хвилювань, ринулася з високого мосту в воду. Голова її вдарилася об виступ **бика**, і розпростерте в повітрі тіло з шумом і плеском зникло в хвилях **річки**, що розступилася широкими колами [...]

А **радісний день загорався червоними фарбами** і ніс байдужому світові нові радості та печалі...”¹²

Фрагмент тексту, що зображує самогубство дівчинки, містить той самий комплекс, що поданий в “Орисі” П.Куліша: сонце, річка, кам’яний бик, зустріч дівчини з нареченим. В останню мить Орися згадує свого друга Петруся, який помер від хвороби. У фольклорі мотив зустрічі з мертвим нареченим і наступної загибелі досить поширений. До речі, мотив полювання у творі теж присутній, тільки полюють на Орісю, і рятується вона лише через самогубство. Сонце сходить тільки тоді, коли героїня гине. Отже, комплекс у творі М.Старицького з’являється в іншій (протилежній) модальності, весілля трансформоване в загибель (варто додати, що у фольклорі весільний і поховальний обряди тісно пов’язані, життя і смерть виступають амбівалентними поняттями).

Символіка світла-темряви у творі М.Старицького яскраво виражена. Усі біди Орисі починаються після заходу сонця, уночі забрали її батька, у неї постійно трапляються негаразди з лампою, дівчинка, можна сказати, приречена на темряву: “У сусідньому дворі стихли всі вигуки й забавки, мабуть, пани повернулися... та й темно стало; здалека по вулицях засвітилися ліхтарі. Посвітлішало. Орися зачинила в передпокої вікно. Вуличний гомін мало доходив до цієї частини квартири, а при зачинених вікнах по всіх хатах залягла похмура тиша... Орисі зробилося моторошно самій поночі сидіти, але лампочки вона не зважилася засвітити, боячися суворої й бережливої панночки” (386); “недобрий панночкин шепіт “двері” заставив її кинутися; але швидкий рух похитнув на лампі скло, і воно впало із жалібним брязкотом. Полум’я захиталося і почало мутно коптити” (391); “погасло світло, і в усій квартирі зробилося поночі й тихо. А Орися напівлежала на підлозі в тій самій позі, вставившись на темряву”(395); ховається при втечі Орися в “узкій темній щілині” (397).

Образ Орисі М.Старицького пов’язаний не з сонцем, а з місяцем: “Орися вийшла до передпокою, причинила двері і з полегшенням зітхнула; тут у хаті було зовсім видко: в незавішене вікно дивився бліднолиций місяць і фарбував речі в м’які тона.

“Світ незабаром! Вже бліднішає край неба!” – майнула в неї блискавкою думка” (396). Блідолиций місяць, крайнебо, що блідне, а далі блідий Петрусь, що стоїть в думках дівчини, – ці повтори підсилюють семантичний компонент приреченості, притаманний образу Орисі. Вибудовується певна симетрична конструкція: “сонячна” Орися П.Куліша (у фіналі одруження) – “місячна” Орися М.Старицького (у фіналі смерть).

Перегукування двох “Орись” – знакове явище, що свідчить про силу фольклорної традиції в українській літературі. Звичайно, схожі фольклорні мотиви і образи,

¹⁰ Поліщук В. Особливості сюжетобудови оповідань Михайла Старицького // *Слово і Час*. – 2003. – №8. – С. 23.

¹¹ Поліщук В. Новелістика Михайла Старицького. – Черкаси: Брама, 2002. – 136 с.

¹² Цит. за: *Старицький М. Орися // Дніпрова хвиля*. Хрестоматія нововведених творів до шк. програм / За ред. П.П. Кононенка. – К., 1990. –С. 392. Далі вказуємо сторінку в тексті.

виявлені у творах двох письменників, мають різний характер. Пантелеймон Куліш свідомо й цілеспрямовано звернувся до народної символіки, він з етнографічною точністю описав у своїх творах народні звичаї, обряди, побут. Патріархальне життя, “дух” народу становили для письменника головний предмет зображення. Михайло Старицький, створюючи свою “Орису”, ставив дещо інші цілі: показати трагедію, зумовлену соціальними й моральними факторами, “лихими людьми”, людською черствістю, байдужістю і жорстокістю”¹³. Однак архетипові образи, фольклорні моделі, художні засоби і прийоми, сугестивна сила яких доведена тисячоліттями, виявилися в його “Орисі”, мабуть, поза свідомістю митця. Символіка, що у творі П.Куліша була явною, у М.Старицького стала прихованою, перейшла на рівень імпліцитного, фольклорні образи немовби просвічують крізь текстову тканину, але від того ступінь впливу не зменшується, а навіть зростає.

м. Кременчук

¹³ Поліщук В. Особливості сюжетобудови оповідань Михайла Старицького // *Цит. вид.* – С. 26.

Наталія Алексєнко

ЗАМАЛЬОВКА ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД МАЛОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Малі прозові форми – найпродуктивіша, популярна жанрова форма української літератури ХІХ століття. Класичні жанрові форми, притаманні середині віку, зазнали суттєвих жанрово-стильових трансформацій у літературі останньої чверті століття. Для класичного реалізму були питомі такі жанри малої прози, як соціально-побутове оповідання та нарис, орієнтовані на зображення повсякденності, на життя реальне. Новаторські зміни в художньому осмисленні буття суспільства й людини зумовили інтерес до інших різновидів оповідання, позначились на їх функціонуванні, динаміці й напрямках розвитку – змістового й формального, “справжньою “стихією” літературного імпресіонізму стала фрагментарна безфабульна проза в різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц)”¹.

Композиція стала вільною, тобто оповідання отримали так звану відкриту форму; спостерігалось “взаємопроникнення жанрів, видозміна авторської позиції, психологізм і рух характерів, функціональне використання позасюжетних елементів”². На рубежі століть відбувався подальший поглиблений розвиток жанрів, новелістика переживала своєрідний жанровий ренесанс, народжувались “нові жанрові різновиди – візії, студії, акварелі, ескізи та різноманітні стильові форми – від експресіонізму, імпресіонізму до символізму й натуралізму...”³

Модерна естетика європейської і російської новелістики знаходить утілення у творчості визначних українських майстрів малої прози рубежу ХІХ – ХХ ст. “Жодна доба, порівняно з попередніми, не була такою багатою на різноманітні таланти прозаїків, як кінець ХІХ – початок ХХ ст., і водночас творча індивідуальність ще ніколи так активно не визначала напрям розвитку літературного процесу”⁴.

¹ Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка // *Слово і Час.* – 2006. – №8. – С. 27.

² Поліщук В. Новелістика Михайла Старицького. – Черкаси, 2002. – С. 7-8.

³ Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // *Слово і Час.* – 1993. – №1. – С. 57.

⁴ Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) // *Українська мова та література.* – 1996. – №3. – С. 6.

Українська новелістика другої половини ХІХ століття, динамічно розвиваючись, вирізняється багатством порушуваних проблем, оперує різними жанрово-видовими формами, складається в досить строкату жанрову систему.

Поширена жанрова форма малої прози В.Винниченка — ескіз, своєрідна замальовка з натури, незавершений фрагмент життя. І.Франко в рецензії на збірник “Краса і сила” зазначив, що письменник уміє “ловити життя на гарячій учинку” і в моментальних знімках показати його “глибіню та різнобарвність”⁵. Для замальовок В.Винниченка притаманні глибокий драматизм, тонка психологічна мотивація поведінки дійових осіб.

Твір В.Винниченка “Біля машини” — ескіз. Його заголовок має жанроутворювальну функцію, одразу викликає асоціації із замальовкою, шкідом. Твір ускладнений символічним образом. Машина, біля якої розгортаються події, виступає символом антигуманного, нелюдяного технічного прогресу, що невідворотно наступає на українське село, забираючи в людей силу, перетворюючи їх на рабів машини.

До замальовок належить і твір “На пристані”, до якого сам письменник додає підзаголовок “Ескіз”. Відтворення одного дня з життя заробітчан, документально точно висвітлення різних характерів, доль доповнюються оціночними, емоційними відступами автора з яскраво вираженою соціальною спрямованістю. Ескізом виступає і твір “Темна сила”, що має авторський підзаголовок “З натури”. Підзаголовком В.Винниченка підкреслив документалізм твору, реальність зображених подій. Натуралістична замальовка з життя ув’язнених була високо оцінена російським письменником М.Горьким, що завважив життєву правдивість та художню яскравість твору. До замальовок можна зарахувати твір “Голод”, що зображує знущання офіцера над голодними селянами.

Твір “Салдатики!” із підзаголовком “Малюнок із селянських розрухів” виступає контамінацією ескізу й оповідання. Письменник точно відтворив властивий тогочасній Україні епізод зіткнення селян та армії під час стихійного бунту. В.Винниченко майстерно зобразив момент катарсису учасників подій, коли виникли перші паростки єднання солдат і селян, армії й народу, усвідомлення того, що ворог у них один. Замальовки В.Винниченка мають спільні риси: глибокий психологізм і соціальну спрямованість. Спостерігаючи дійсність, прозаїк гострим поглядом соціально-політичного діяча вловлював саме ті моменти, що найяскравіше показували суспільні суперечності, несли в собі зерна майбутніх соціальних катаклізмів.

Близький до замальовок за жанровою специфікою твір “Хто ворог?” В.Винниченка додає до нього підзаголовок “Нарис”. За словниковим визначенням, художній нарис виступає “зображенням осіб і подій, що досягається за допомогою домислу. Нарис дуже оперативний жанр літератури, швидко й активно реагує на події дня, що зближує його з публіцистикою”⁶. Публіцистика передбачає тенденційність, вираження актуальних світоглядних та політичних поглядів. У творі “Хто ворог?” авторська оцінка присутня суто імпліцитно, твір детально відтворює реальні події, зображує ситуації спілкування українських та російських заробітчан і схожий на документальний фільм правдивістю й документальною точністю. Для України тих років національні суперечки були болючим питанням, трудова міграція викликала численні сутички. Письменник властивими йому художніми засобами (через глибоко психологічний полілог) висвітлював проблему, намагався зробити її зрозумілою суспільству. Звідси авторське визначення “нарис”. Проте твір — замальовка, ескіз.

Жанрові різновиди малої прози В.Винниченка мають свої типологічні ознаки, відрізняються за композиційною специфікою (архітектонічними особливостями, наявністю чи відсутністю позасюжетних елементів), часопросторовими характеристиками тощо. “Які саме ознаки творів передбачувані як жанрові, залежить від багатьох причин, об’єктивних і суб’єктивних. Усе ж можливо,

⁵ Франко І. Літературно-науковий вісник. — 1907. — Кн. 10. — С. 139-141.

⁶ Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. — К., 1997. — С. 418.

напевне, узагальнено говорити про типові жанрові сподівання в той чи той період розвитку національної літератури”⁷.

При аналізі стильової специфіки жанрових різновидів необхідно дослідити кореляцію “жанрових, сюжетних, психологічних та часопросторових колізій”⁸, розглянути співвідношення жанру і хронотопу. Наративна стратегія теж суворо детермінована жанровою приналежністю твору, пов’язана з композиційними та часопросторовими особливостями. “Оповідна техніка художнього твору спрямовується на досягнення ефекту достовірності. Наратор, мовби такий собі деміург, еманує зі своєї свідомості, свого досвіду новий, вповні автономний світ, у якому актанти і їх взаємини завдяки оповідній техніці впорядковуються в інтригу. В автономній цілісності художнього тексту нарація є тією першоосновою, на базі якої формується композиція та інші жанровизначальні чинники твору. Нарация визначає і часопросторові межі”⁹.

Характер і особливості часопростору залежать від родо-жанрової структури твору, невіддільні від його суб’єктивної системи й виступають важливим чинником стильової визначеності художнього зразка. Час і простір є “не тільки каркасом твору, а й одним із дієвих засобів організації його змісту”¹⁰. Часопростір подається вже в перших рядках твору, тобто функцію побудови часопростору частково виконує початок твору. Зачин повинен містити максимум експресії, оскільки “задає тон і веде за собою інші. Спроекована до теми, перекинута туди, вона стає образом, спалах якого викликає ланцюгову реакцію”¹¹.

Зачин, перша фраза, з якої починається твір, становить важливу жанрову ознаку у творах малої прози В.Винниченка. Новаторським прийомом письменника виступає активізація зачину, що стає органічною частиною всього твору, визначає його тональність. Аналіз цього елемента тексту дозволяє виокремити деякі закономірності побудови різних жанрових форм.

Ознаки замальовок такі: проста композиція, невеличкий обсяг; оповідь від третьої особи (що додає об’єктивізму). Твори, що за жанром належать до замальовок, ескізів, як правило, мають традиційний адресний зачин, що містить вказівку на час і місце дії. Зачини “Ранок” (“Хто ворог?”, “Салдатики!”), “Південь” (“Біля машини”), “Вечір. Пристань.” (“На пристані”) одразу задають часопросторові координати “тут і тепер”. Дещо розгорнутіший зачин ескізу “Темна сила”, який теж вказує на місце (“дім неволі”) та час дії.

Зображувані події (чи почуття) відбуваються на доволі вузькій часово-просторовій “території” – від кількох годин до дня (“Темна сила”, “Біля машини”, “На пристані”, “Хто ворог?”). Особливість винниченківських замальовок полягає в тому, що розповідь переважно ведеться в теперішньому часі, чим досягається “ефект присутності”, дія відбувається перед очима. Хронотоп замальовок лінійний, дія розгортається практично без зрушень у часі і просторі, тільки у творі “Салдатики!” вмонтована вставна історія, що пояснює події. Сюжетам замальовок також притаманна дія, що завжди відбувається на відкритому просторі (пристань, подвір’я, вулиця, поле). Оригінальна організація часопростору у творі “Біля машини”, де вся дія, зокрема просторові переміщення персонажів, зосереджені навколо машини, що виступає змістовим центром твору, своєрідним головним героєм.

Замальовки В.Винниченка мають деякі ознаки публіцистичності. Наприклад, в ескізі “На пристані” трапляються такі типові публіцистичні прийоми, як риторичні запитання, повтори, антитези. “Хто вони? Хто сі засмажені потомлені люди в сих

⁷ Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М., 1982. – С. 3.

⁸ Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 8.

⁹ Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 42.

¹⁰ Гей Н. Поэтическое время и пространство // Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М., 1975. – С. 282.

¹¹ Фащенко В. Новели і новелісти: Жанрово-стильові питання. – К., 1971. – С. 257.

брудних сорочках, босі, в полатаній одежині, з семи несмілими очима, які так жадно дивляться на гнилі ковбаси, на смердючу рибу? Хто сі люди, яких так обережно обминають ті чистенькі панки в легеньких капелюхах, наче бояться доторкнутись до їх запорошених сорочок і важких клунків? Хто вони?”¹² Публіцистичність дозволяє загострити соціальну проблематику, зробити її більш зримою, тобто виконати основну функцію жанру. У В.Винниченка ескізи, як правило, спрямовані на викривання актуальних соціальних проблем.

У замальовках письменник іноді використовує композиційний прийом кільцевого обрамлення. Ескіз “На пристані” обрамлюють фрази “Дніпро задумливо плюскає легенькими хвилями о берег...” (на початку) і “Дніпро задумливо, журливо плюскотить об берег хвилями” (в кінці). Картини гармонійної природи контрастують із дисгармонійним життям заробітчан.

Для замальовок притаманний невизначений фінал, вони часто закінчуються трьома крапками. Твір “Біля машини” має таке завершення: “Скінчивши виплату, Гудзик, “модиска”, її батько і синенький ляшок почали рядитись...” (89). Замальовка “Хто ворог?” закінчується аналогічно: “тут вони озираються й вороже махають кулаками назад. Збоку їде хазяїн і щось ласкаво, по-приятельському до них промовляє...” (382).

Дещо відрізняється твір “Салдатики!”, більш структурований композиційно, про що свідчить наявність епілогу. Епілог у творі має характер резюме – надає додаткову інформацію. Композиційна специфіка твору, часопросторові зрушення, що він містить, дозволяють зробити припущення: “Салдатики!” – контамінація ескізу з оповіданням.

Аналіз жанрового розмаїття малої прози В.Винниченка дає змогу окреслити певні тенденції. По-перше, проза тяжіє до “короткого жанру”. По-друге, мала проза письменника документальна. По-третє, особливість прози В.Винниченка – поглиблення психологізму, який з допоміжного елемента перетворюється на головну функціональну ознаку твору, що визначає його жанрову специфіку. Нарешті, яскраво помітне широке використання змішаних форм – контамінацій. Зазначені тенденції властиві для неореалізму, еволюція жанрових форм у малій прозі В.Винниченка відтворює процес становлення жанрової системи цього напрямку.

м. Кременчук



¹² В.Винниченко. Краса і сила. – К., 1986. – С. 385. Далі цит. за вказаним виданням.

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний

*літературознавчий журнал
про українську та світову літературу.*

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:

www.word-and-time.iatp.org.ua



ЕПІСТОЛЯРНИЙ СВІТ ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО

Федотова М.А. “Эпистолярное наследие Дмитрия Ростовского: исследование и тексты”. – М.: Индрик, 2005. – 348 с.; ил.

Книжка російської дослідниці-медієвістки – комплексна праця та донині найповніше видання епістолярної спадщини Дмитрія Ростовського (1651–1709) – православного святого, митрополита ростовського і ярославського, видатного письменника, проповідника й діяча східнослов'янського бароко кін. XVII – поч. XVIII ст., що “займає одно з найсвітліших місць між київськими ученими, що ширили по українській землі українську просвіту, котру підняв Петро Могила”¹. Його перу належать такі монументальні праці, як “Книга житий святих”, “Розыскъ о раскольничьей брынской вѣрѣ”, “Лѣтопись келейный”, велика кількість проповідей, богословських трактатів, драматичних творів та духовних епіграм, об'єднаних у поетичні вінці. Тверде його слово було сіллю премудрості розчинене, і всі хотіли почути його (“Житіє святого Дмитрія митрополита, Ростовського чудотворця”)².

Епістолярна спадщина митрополита становить невід'ємну частину його творчості. Адже митрополит Дмитрій завдяки своїй духовній і творчій діяльності активно листувався. І саме в листах, а також Діаріуші (особистих біографічних нотатках митрополита, які можна розглядати як приклад біографічної прози), розкриваються морально-етичні орієнтири їх автора; з'ясовуються маловідомі епізоди життя та особливості його творчої лабораторії.

Однак листування Дмитрія Ростовського тривалий час не ставало предметом



спеціального вивчення і не привертало достатньої уваги дослідників. Його листи використовувалися лише фрагментарно, здебільшого для коментування та уточнення тих чи тих фактів біографії, для визначення часу й умов створення

інших творів. Тому, зрозуміло, найповніше на сьогодні опублікування епістолярної спадщини Дмитрія Ростовського та її глибокий текстологічний аналіз, що здійснила М.А.Федотова, давно на часі.

Джерельною базою для дослідження стали переважно рукописні та друковані копії листів митрополита. Це, насамперед, рукопис XIX ст., що містить документи й матеріали, зібрані для державного канцлера графа М.П.Рум'янцева “Собрание некоторых рукописей, принадлежащих к сведению для российской истории” (так званій “Рум'янцевський збірник”, для якого копіювалися історичні документи, що їх колекціонер з певних причин не міг придбати в оригіналі). Не менш важливий для вивчення епістолярної спадщини Дмитрія Ростовського рукопис Синодального зібрання “Епистолар архиерея Ростовського Дмитрія. Купно и прилучающихся знатѣйших дѣяний. Начат писатися в лѣто Христово 1707. Декавриа мѣсяца” (перший запис датується до 4 грудня 1707 року, останній – 11 вересня 1709 року). У цьому документі, крім щоденних записів, схожих за формою на записи Діаріуша, міститься й декілька листів митрополита, що й пояснює назву “Епистолар”. Написані вони, імовірно,

¹ Костомарів М. Ростовський митрополит Дмитро Туптало // *Історія України в життєписах* визначайших єї діячів. – Л., 1918. – С. 433-452.

² *Житіє* Святителя Дмитрія, митрополита ростовскаго, чудотворца // *Житія* Святих, на русском языке изложенныя по руководству Четьих-Миней св. Дмитрія Ростовскаго. – М., 1903. – Кн. 1. – С. 405.

під диктовку митрополита його секретарями. Однак дати і звертання в багатьох із них — це автографи самого Дмитрія. Саме в “Епістоларі” віднайдено чотири листи Дмитрія Ростовського до місцєблжститєлє патріаршого престолу Стефана Яворського, з яким його пов’язували дружні стосунки. Приватний характер їхнього листування наклав відбиток на зміст і форму цих послань. У них Дмитрій Ростовський ставить питання, сперечається з “рязанським”, дає поради й сам просить порад: “Изяснялєтє то, да не знаю, чи гаразд..., прошу разсуждєтє и порады” (лист від 24 лютого 1708 р.). Із рукописних матеріалів залучено також: “ІХС Диариуш. Грѣшнаго Иеромонаха Дмитрия постриженца Кирилловского Киевского. (Из библиотеки Киевския Лаври Печерския)”; “Дневныя записки святого Дмитрия, митрополита ростовскаго, с собственноручнописанной им книги, к Киево-Печерской книгохранительницѣ принадлежащей, списанныя”; рукопис поч. XIX ст. “Выписка из древней Российской Вивлиофики, или собрания древностей Российския Истории, географии и генеологии касающихся издаваемой помѣсячно”.

Що стосується друкованих копій, то більшість із них віднайдено в “Ярославских епархиальных ведомостях” за 1874 рік. Окремі листи в різний час друкувалися у виданнях, таких, наприклад, як “Труды Киевской Духовной Академии”, “Вестник Европы”, “Маяк”, “Заря”, “Архив Юго-Западной России”, “Душеполезное чтение” тощо.

На жаль, автографів Святого Дмитрія дійшло до сучасників небагато. Але серед них є чотири листи до Феолога; лист до патріарха Адріана від 22 грудня 1697 року (на листі залишилася червона сургучева печатка із зображенням герба родини Савичів, якою Дмитрій користувався, коли ще не був митрополитом ростовським і ярославським); два листи до Андрія Бодаковського (вересень 1709 р.); послання до дядя Михайла Феоктистова (24 грудня 1707 р.). Відомий “Лист до учнів” — також автограф, написаний повністю рукою митрополита. І хоча цей лист не датований, з його змісту стає зрозуміло, що надісланий він святам Дмитрієм здалеку, можливо, із Москви, у 1705 або 1706 р., коли діяла ще, але поступово почала занепадати Ростовська школа.

Із наведеного переліку видно, наскільки розпорошеними, а часто й недоступними були документи й матеріали, зібрані нині під обкладинкою видання “Епістолярное наследие Дмитрия Ростовского: исследование и тексты”. Унаслідок кропіткої праці

М.А.Федотовою було віднайдено та введено до наукового обігу один із перших (жовтень 1704 р.) листів митрополита Дмитрія до новгородського митрополита Іова. Про існування цього листа згадував свого часу І.А.Шляпкін, однак попередні дослідники не звернули на це належної уваги. Тим часом саме цей лист дає так багато інформації щодо роботи митрополита Дмитрія над “Книгою житий святых”.

Структура книжки добре продумана. Передмова складається із трьох частин: інтродукції та двох аналітичних розділів. У першій розкриваються питання джерелознавства і текстології епістолярної спадщини Дмитрія Ростовського; у другій — аналізуються листи, адресовані самому митрополитові Дмитрію. Основна частина — це тексти листів. Їх читабельність забезпечена тим, що передані вони сучасним шрифтом та оформлені відповідно до сучасної пунктуації. До всіх листів подаються ґрунтовні коментарі. Важливо, що дослідниця, базуючись на широкому фактичному матеріалі, уточнює місце та дату відправлення кожного листа. Наступні розділи — археографічний огляд основних рукописних джерел, покажчик імен, фотоілюстрації автографів та друкованих видань.

Величезну й жанрово розмаїту епістолярію Дмитрія Ростовського (літературні послання у формі повчань, проповідей, офіційно-ділове та приватне листування) авторка подала за адресатами. Спочатку публікуються листи, що мають історико-літературне значення, а також ті, які збереглися в кількох примірниках.

Це насамперед велика добірка “листових посещений” ієромонаха московського Чудова монастиря, “справщика” *Печатного Двору* Феолога. До нашого часу збереглося 40 таких листів. Щоправда, серед них, як уже згадувалося, лише чотири автографи, писані рукою святого Дмитрія; решта — копії, що дійшли до нас у рукописному та друкованому варіантах.

Наступний блок — листи, адресовані церковним діячам (патріархам, митрополитам, архієпископам). Це листи до патріарха Іоакима; патріарха Адріана; до Стефана Яворського; до новгородського митрополита Іова; до митрополита сарського і подонського Іларіона; до Єфрема, митрополита сербського, до інших поважаних і впливових ієрархів церкви.

Після цього публікуються листи, адресовані світським особам (великій княгині Параскеві Федорівні, Федору Полікарпову, Ісааку Вандербургу та ін.). Кожна зі згаданих добірок подається у хронологічному порядку. Далі,

також у хронологічному порядку, розміщені інші послання. Окремо публікуються грамоти та послання-повчання до ієреїв.

Майже всю епістолярію Ростовського митрополита можна розглядати з погляду барокової архітектоники з притаманними їй стійкими мотивами й топосами. Водночас в окремих своїх посланнях митрополит Дмитрій дозволяє собі вихід поза межі риторичних умовностей, уводячи в листи біографічні елементи та невеликі ліричні відступи: “Рада душа в рай, грѣхи не пускают. Рад писать — здоровье худо. Мало можеться лѣннися. Дрожить рука писать, не дрожить пиво, мед вкушать” (лист 22 до Феолога від 5 квітня 1708 року); “...стольник Василей Алѣксѣевич Юшков в Ростовѣ вашу государскую милость мнѣ возвѣстил и жалованье: преизрядные водки в четырех сосудах стеклянных, именуемых бутылках, и капусту красную, три кочани — объявил и вручил” (лист 1 до великої княгині Параскеви Федорівни від 18 жовтня 1707 року). Особливо цікаві, на нашу думку, пасажі, пов’язані з Україною: “Украинененсибус condoleo (страждати. — Л.А.); пособить не могу послать им милостини нѣчого, и сам не богат” (лист до Андрія Бодаковського, вересень 1709 року). Або ось іще: “Помню, же в нашей малороссийской сторонѣ трудно о Быблии славенскии, велми мало, где обрѣтаются и купити насилу достанет...” (лист до Стефана Яворського від 4 грудня 1707 року).

Повноти і ґрунтовності виданню додає включення до нього листів, адресованих митрополитові. На жаль, збереглося їх дуже мало, а тому вони ніколи досі не залучалися до спеціальних досліджень. Серед цих рідкісних і дорогоцінних документів епохи є й листи з українського періоду життя Дмитрія Ростовського. Це, зокрема, написаний польською мовою лист ігумена Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря Мелетія Дзика, адресований Дмитрію Ростовському та монахам Слуцького монастиря; чотири листи вельми прихильного до митрополита Дмитрія патріарха Адріана; коротке ділове повідомлення гетьмана Мазепи; лист Стефана Яворського, який, за визначенням М.А. Федотової, виступає зразком епістолярної культури східно-слов’янського бароко, тощо.

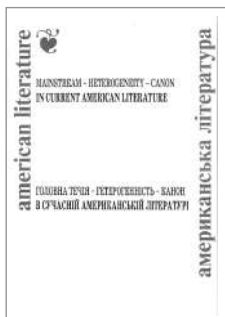
Опубліковані листи дають цікавий матеріал для вивчення проблем полілінгвізму барокових авторів. Так, листи Дмитрія Ростовського, адресовані церковним діячам, витримані у стилі барокової риторики, написані мовою, в якій домінує церковнослов’янський компонент та біблійна образність; лист до старшого віленського отця писаний польською мовою, з німецьким купцем Ісааком Вандербургом митрополит Дмитрій спілкується латиною; у посланнях до Стефана Яворського, пересипаних латинськими цитатами й сентенціями, трапляються повнокровні українізми: “Не вижуся и не бесѣдную ad coram (віч-на-віч. — Л.А.), письмом теды нехай наговоруся, хоць и докучу, простѣте” (лист до Стефана Яворського від 4 грудня 1707 року); “Думка за морем — а смерть за плечима” (лист до Феолога від 7 жовтня 1708 року).

Особливої уваги заслуговує лист до учнів Ростовської школи. Це, як уже зазначалося, повністю написаний рукою митрополита ростовського автограф, що нині зберігається в Ярославському музеї-заповіднику. Лист наставника і строгого вчителя митрополита Дмитрія до учнів Ростовської школи постає як цікавий зразок розмовної мови тієї епохи та замальовка з життя школи: “... поставлю над вами сеньџора господина Андрея Юревича, чтоб вас мунштровал, как цыганских лошадей, а вы будте покорни, послушливи, а кто будет противен, той пожалован будет плѣтью”.

Саме з листів, що дійшли до нас як у рукописному, так і у друкованому варіантах, можна отримати корисну інформацію, що увиразнює окремі факти творчої та особистої біографії Дмитрія Ростовського, окреслює коло спілкування митрополита, дає можливість розглянути епістолярну спадщину письменника в контексті всієї його творчості, а також у контексті східнослов’янської епістолографії. Ці та багато інших перспективних дослідницьких проектів можуть бути реалізовані істориками мови та літературознавцями-медієвістами саме завдяки прекрасно і глибоко опрацьованому матеріалі, що подала М.А. Федотова у книжці “Эпистолярное наследие Дмитрия Ростовского: исследование и тексты”.

Лілія Андрієнко

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРНИКА “ГОЛОВНА ТЕЧІЯ – ГЕТЕРОГЕННІСТЬ – КАНОН В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ”



2 лютого ц. р. в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України відбулася презентація матеріалів III Міжнародної конференції з літератури США “Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі”, яка проходила 3–5 жовтня 2005 року. Міжнародні конференції з літератури США з 1999 р. традиційно проводяться раз на три роки Інститутом літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України разом із Київським національним університетом імені Тараса Шевченка та за підтримки Посольства США в Україні, активно залучаючи до конструктивного діалогу про найактуальніші проблеми сучасної американської літератури фахівців-літературознавців з усього світу. Не менш традиційним і очікуваним результатом роботи кожної конференції стає публікація матеріалів, які дозволяють широкій науковій спільноті

ознайомитися із продуктом ґрунтовного дослідницького пошуку. При цьому важливою ознакою як попередніх двох збірників (“Американська література після середини ХХ ст.” – 2000, “Американська література на рубежі ХХ – ХХІ ст.” – 2004 р.), так і презентованого видання “Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі” (2006), виявляється двомовність: статті подано англійською та українською.

На презентації збірника “Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі”, крім представників наукових та освітніх установ із різних міст України (Київ, Львів, Дніпропетровськ, Полтава, Луганськ, Слов’янськ, Хмельницький, Тернопіль, Миколаїв, Черкаси, Чернівці тощо), були присутні науковці Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, а також культурний аташе Посольства США в Україні п. Кортні Остріан та директор Програми Фулбрайт в Україні п. Мирон Стахів.

Тема конференції, а відповідно і збірника матеріалів “Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі” видається надзвичайно актуальною, адже торкається животрепетних проблем сьогоденної американської літератури, культури та суспільства загалом. Як зазначила голова редакційної колегії видання матеріалів конференції *Т.Денисова* (Київ), сучасна доба мультикультуралізму характеризується насамперед поняттям гетерогенності, тобто множинності, що зумовлено виходом на поверхню різних формант художньо-естетичної діяльності – національних, етнічних, расових, гендерних тощо. Утім, сама гетерогенність певною мірою неоднозначна, має подвійне потрактування й різновекторні можливості: з одного боку, це оживлення, збагачення американської літератури тими набутками, що закладено в середині самої нації, які тепер оприявнюються і стають продуктивними, а з другого боку – ідеться про ймовірність дисиміляції американської літератури, яка от-от може розпастися на різні гілки й перестати існувати як єдиний загальнонаціональний феномен. Тому питання канону й головної течії американської літератури в їх співвіднесенні з культурною гетерогенністю сьогодні надзвичайно актуальне.

Проте подібні питання, на думку *М.Сулими* (Київ), стають актуальними вже і для України, де мультикультуральність починає заявляти про себе на повний голос. Отже, видання “Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі” може виявитися цікавим і для українців, адже уможливіє зіставлення процесів, які відбуваються в американській літературі з тим, чим живе література українська, що сприятиме зближенню та взаємозбагаченню двох культур.

Думку про важливість міжкультурної взаємодії, чому, зокрема, і сприяє видання “Головна течія — гетерогенність — канон в сучасній американській літературі”, підтвердила *К.Острян*, а *М.Стахів* акцентував на необхідності подальшого розвитку такої діяльності.

Говорячи про структуру збірника, *О.Бандровська* (Львів) визначила основну рису його організації — збалансоване поєднання теорії та конкретики, що, зрештою, надає аналітичного характеру презентованому тут матеріалу.

Продовжуючи розмову, *Т.Потніцева* (Дніпропетровськ) наголосила, що цей збірник відрізняється від попередніх, які структурувалися за історико-літературним та національно-літературним принципом або принципом часового зрізу. Збірник “Головна течія — гетерогенність — канон в сучасній американській літературі” вибудовується проблемно, маючи свій сюжет, що досягає кульмінації ближче до кінця та закінчується розв’язкою на завершальному пленарному засіданні. Розмова про складні та гостродискусійні питання — що ж, власне, таке канон, що таке головна течія, що таке гетерогенність, — розпочавшись на вступному пленарному засіданні, продовжується в центральних частинах збірника, досить несподівано виявляючи ще один аспект досліджуваної проблематики: гетерогенність американської літератури зумовлює гетерогенність самого літературознавства, яке вивчає цю літературу. Дослідники наразі постають перед дилемою: чи йти їм шляхом традиційного історико-літературного аналізу гетерогенності, чи шукати якісь нові підходи до цього художнього масиву. Напруженість діалогічного дискурсу, характерна для аналітичних частин збірника, не вщухає і в останньому розділі, концептуальні статті якого претендують на підсумовування та узагальнення щодо обговорюваних питань і водночас наголошують на принциповій їх відкритості.

Н.Жлуктенко (Київ) звернула увагу на високий науковий рівень досліджень, поданих у збірнику, а також широку географію представництва: тут надруковано статті не лише відомих українських американістів, а й дослідників з Росії, Білорусі, країн Європи та США. Особливої ваги цьому виданню, як, зрештою, і попереднім двом, надає участь у них таких “легенд” світового американознавства, як Іхаб Хассан та Еморі Елліотт. Як зауважила *М.Коваль* (Львів), така широка участь закордонних колег виявляється корисною для повноцінного розвитку української американістики, надаючи вітчизняним науковцям можливість перебувати в курсі всіх новітніх надбань світового літературознавства, і водночас діє у зворотному напрямку: подібні двомовні видання — це крок до того, щоб Україна зазвучала окремою нотою у світовій академічній симфонії, щоб українських літературознавців почули, дізналися, як і над чим вони працюють.

Б.Шалагінов (Київ) вказав на ще один важливий момент щодо колективу авторів збірника, а саме — представництво в ньому не лише відомих учених, а й молодих дослідників, які, беручи участь у таких серйозних академічних виданнях, з одного боку, можуть вивчати, наслідувати науковий досвід видатних фахівців, формуючи майбутній канон української науки, а з другого — закладають нові тенденції розвитку американістики в Україні, сприяючи оновленню усталених понять про американську літературу.

Підсумовуючи розмову про презентований збірник, *О.Соколова* (Київ) говорила про широку можливість застосування цих матеріалів не лише в науковій, а й в освітній сфері і, зокрема, у школі. Адже подібні видання, демонструючи трансформації в сучасному світі, надають можливість учителям розширювати рамки свого пізнання й удосконалювати рівень свого викладання відповідно до вимог сучасності.

Олена Дубініна

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА БУКОВИНИ ЯК ТЕМА МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

10–11 травня ц. р. на базі філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича відбулася міжнародна наукова конференція “Українське письменство Буковини в загальнонаціональному літературному контексті”, присвячена 70-річчю професора Б.І.Мельничука. Знаний не лише у краї, а й далеко за його межами науковець, письменник, громадсько-культурний діяч, він заслужено вважається найкращим фахівцем заявленого в назві напрямку студій. Тож не дивно, що чернівчани та їхні гості мовили і про цей вагомий ужинок, і про найрізноманітніші аспекти розвитку пов’язаних із Буковиною власне літератури, а ще літературознавчої, фольклористичної, мовознавчої сфер філологічної науки. У конференції взяла

участь учені з Чернівців та багатьох інших міст України (Києва, Львова, Харкова, Полтави, Івано-Франківська, Кам'янець-Подільського, Хмельницького, Луганська, Кривого Рогу, Дніпропетровська, Одеси, Ізмаїла, Рівного, Житомира), а також із Румунії, Молдови, Польщі та Білорусі.

На першому пленарному засіданні учасників конференції привітала ректор університету проф. *С.Мельничук*, перший заступник голови Чернівецької облдержадміністрації *В.Павлюк*, голова Чернівецької організації Національної спілки письменників України *В.Колодій*, доктор філології, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України *Е.Соловей* та акад. Академії мистецтв України *Р.Пилипчук* (Київ), від Інституту філології Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника — *С.Хороб*, *С.Пушик*, *Г.Марчук*, *О.Залевська*. На пленарному зібранні було виголошено такі доповіді: “Підсумки і перспективи дослідження українського літературного процесу на Буковині” (*Б.Мельничук*), “Паралелі та меридіани творчої долі Богдана Мельничука” (*Т.Салига* і *Р.Чопик*, Львів), “Українське письменство Буковини в дослідженнях Богдана Мельничука” (*В.Антофійчук*, Чернівці), “Що я люблю, люблю вже навіки” (Концепти поезії Богдана Мельничука)” (*Н.Бабич*, Чернівці).

У рамках конференції працювало шість секцій, з яких чотири літературознавчі і дві мовознавчі: “Літературний процес на Буковині (друга половина XIX — початок XX ст.: Юрій Федькович, Сидір Воробкевич, Осип Маковей, Ольга Кобилянська та ін.)”, “Літературний процес на Буковині у XX ст.: учасники і дослідники”, “Ірина Вільде і Буковина (До 100-річчя з дня народження письменниці)”, “Сучасний літературний процес на Буковині”, “Лексичні і граматичні компоненти художнього тексту” та “Стилістичні аспекти мовостилю письменників Буковини”. Виступи вирізнялися різноманітністю тематики, високим фаховим рівнем досліджень із буковиністики. Так, *Р.Пилипчук* (Київ) запропонував цікавий погляд на газету “Буковина” періоду 1885–1910 рр. як джерело з історії театрального мистецтва, *І.Набитович* (Люблін, Польща) проаналізував концепт смерті як модерний проєкт у художній прозі О.Кобилянської та В.Реймонта, *Б.Бунчук* (Чернівці) розповів про особливості віршування Сильвестра Яричевського 1890-х рр., *А.Бойко* (Київ) висвітлила дуалістичну позицію Ірини Вільде щодо церкви, релігії та християнських цінностей, *Т.Старченко* (Київ) — образність “Сестер Річинських”, *Г.Насмінчук* (Кам'янець-Подільський) схарактеризувала місце історії в художньому світі М.Івасюка, *Ю.Титаренко* (Харків) на прикладі поезії П.Тичини і Д.Загула розглянула трагічну антитезу XX століття “людина духовна — людина соціальна”, патріотичний мотив збірки Б.Мельничука “На ріках оleshківських” розкрив *К.Герман* (Чернівці).

Чималий інтерес викликали також доповіді *Р.Козак* (Кам'янець-Подільський) про специфіку поетичного мовлення С.Воробкевича, *В.Дмитренко* (Луганськ) про вплив творчої постаті О.Кобилянської на художній світ Г.Косинки та інших членів об'єднання “Ланка” (МАРС); нові штрихи до мотиву нічного світила в художній системі авторки “Землі” зауважила *Г.Левченко* (Житомир), про мову творів О.Кобилянської говорила *О.Гловацька* (Івано-Франківськ), про місце алітераційних епітетів у ранній ліриці В.Кобилянського — *О.Волковинський* (Кам'янець-Подільський), про фольклор Буковини — *О.Костик* та *О.Чікало* (Львів), про чернівецький текст у циклі повістей І.Вільде — *О.Харлан* (Київ), про поліфонію суспільно-політичних стосунків міжвоєнної доби в романі І.Вільде “Повнолітні діти” — *В.Михайлюта* (Київ), про прозу М.Матіос як інтертекст — *І.Насмінчук* (Кам'янець-Подільський), про мовну картину світу авторки “Солодкої Дарусі” — *Л.Марчук* (Кам'янець-Подільський), про Буковину та її письменників крізь призму мемуарів О.Кисілевської та І.Вільде — *М.Федунь* (Івано-Франківськ), про Володимира Івасюка в батькових споминах — *О.Рарицький* (Кам'янець-Подільський).

Чернівецькі філологи, починаючи від професури до магістрантів, студентів, здобувачів, теж спробували презентувати цілу низку нових студій: *Н.Руснак* та *Ю.Руснак* — про діалектні тексти носіїв буковинської говірки, *Л.Ковалець*, *В.Півторак* — про Ю.Федьковича, *А.Данилевич*, *К.Косован*, *К.Шуприган*, *Г.Михайлюк* — про О.Кобилянську, *О.Горбатюк* — про С.Смаль-Стоцького, *Ю.Мельничук*, — про І.Вільде, *І.Марусяк* — про М.Бажанського, *О.Колодій* — про Т.Галіпа, *Ю.Прокопчук* — про Д.Загула, *Ю.Клим'юк* — про В.Вознюка, *О.Івасюк* — про О.Безпалку, *О.Попович* — про А.Коржупову, *Н.Арійчук* — про М.Ласло-Куцюк, *Я.Мельничук*, *А.Гречанюк*, *В.Михайловський* — про Б.Мельничука, *І.Кейван*, *І.Скрипник* — про А.Свиридюка, *Н.Васильченко-Каверіна* — про Карпати в житті і творчості В.Стуса, *М.Максимюк* — про В.Кожелянка, *Н.Фалат* — про М.Матіос, *Т.Гринівський* та *О.Дзвінчук* — про видатних буковинців на шпальтах часопису “Книгар” та канадського “Українського голосу”.

Наступну конференцію з проблем українського письменства Буковини ухвалено провести 2012 року.

м. Чернівці

Лідія Ковалець

Від великого до смішного

Засідання Вченої ради Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР від 10 червня 1984 р.

Слухали: звіт м.н.с. кандидата пед. наук В.С. Брюховецького про наукове стажування в Інституті світової літератури ім. О.М. Горького АН СРСР.

Брюховецький В.С.: За час мого наукового стажування в ІМЛІ (науковий керівник д.ф.н. Ю.І.Борєв) мною виконана така робота: власними руками скопано на латифундії в селі Ходорів 8 соток городу, посаджена картопля, часник (для власних потреб), цибуля, морква, огірки, кукурудза та інша городина, обмазана хата знадвору, побілена зсередини, пофарбована підлога, вікна, льох приведені в порядок...

Голова ради чл.-кор. АН УРСР І.О.Дзевєрін: Не відволікайтесь, В'ячеславе Степановичу, що зроблено по науковій темі?

Брюховецький В.С.: Та я й кажу, що наука йде вперед, але не дуже... От, наприклад, колорад. Немає спасу! Це для мене найскладніше зараз.

Д.ф.н. Яценко М.С.: Наскільки мені відомо, тема у Вас цікава. Але хочу запитати: як Ви розв'язуєте проблему "вічних сюжетів", їхнього функціонування в сучасній літературі?

Брюховецький В.С.: Ставлюся позитивно. Хай бродять. Сюжети. Але не "дачники". Бо як ці почнуть функціонувати, то ні слив, ні абрикосів не буде. А в мене урожай планується щедрий.

Д.ф.н. Деркач Б.А.: Як Ви вирішували в Москві проблему транспорту? До ІМЛІ їхати далеко від гуртожитку. А це впливало на загальний творчий настрій, на продуктивність.

Брюховецький В.С.: Як тільки відкрили навігацію, я за бесаги — і в плавання! Ніяких проблем! Тільки дорого, зарази! Приїздив лише за зарплатою. І за тиражами для планової книжки, гонорар якої пуцу на відбудову власного — а не народного! — господарства. Творчий настрій чудовий.

Д.ф.н. Мишанич О.В.: З ким Ви це консультувались по темі в Москві?

Брюховецький В.С.: Ну, з бабою Параскою. Нащот посадки часника. З сусідом Юрою. Вирішував проблему питтєвої води. Ага, ще з місцевими осмислював проблему горіха: обрізати чи не обрізати.

Чл.-кор. АН УРСР Є.П.Кирилюк: (Прокидаючись від творчого сну) Кого обрізати? І вибачте, за що?

Чл.-кор. АН УРСР І.О.Дзевєрін: (Приховуючи роздратування) Якщо вже обрізати, то Штоня Г.М. А що обрізати, нам відомо. Ви, В'ячеславе Степановичу, які маєте труднощі із завершенням дисертації?

Брюховецький В.С.: Труднощі є. Не вистачає цементу. Заст. директора М.Г.Жулинський авантюрно обіцяв мішок. Прошу Вчену раду його зобов'язати презентувати мішок цементу. Як мінімум. І ще. Не вистачає паперу — для місцевого літературного музею. Їдуть за консультаціями, а паперу — дефіцит.

Чл.-кор. АН УРСР Д.В.Затонський: Який наслідок Ваших консультацій з проф. Борєвим щодо амбівалентності літературно-критичної діяльності?

Брюховецький В.С.: Бачилися. Здалека. Почуваю, що ми з ним стоїмо на інших позиціях... Я в Ходорові, він у Передєлкіно. Якщо вже хто амбівалентний, то я. Треба писати всякі там рецензії, а гайдамаки розростаються, гілка абрикоса всохла, колорад заїдає, ринви не вчеплені...

Дзевєрін І.О.: Усе ясно. Яка Вам допомога потрібна для завершення дисертації?

Брюховецький В.С.: Ну, яка? Я казав; мішок цементу. Як мінімум. Лаборантку якби виділили. Коли Лариса в Києві, почувасться потреба. Іноді нагальна. Ну, ще б пустити електричку. Зимом особливо. Коли нема навігації. І телефон. Щоб в потоці творчих буднів не прогавити день зарплати. І ще одне. Кожної весни виділяти на прокат маленького тракторця або Ігнатенка М.А. для оранки города. Самому тяжко.

Жулинський М.Г.: У мене ще одне запитання. Можна?

Дзевєрін І.О.: Можна. Тільки по суті? І так затягли.

Жулинський М.Г.: Коли, за Вашими планами, завершується стажування?

Брюховецький В.С.: Скоро. Але не скажу. Хай помучаться. Коли завершу — доповім. Прошу Вчену раду схвалити. І продовжити.

Дзевєрін І.О.: Є пропозиція. Звіт Брюховецького В.С. схвалити. І продовжити строк наукового стажування Брюховецького В.С. до повного розкуркулєння, тьфу, вірніше, до повного завершення тов. Брюховецьким В.С. дисертації.

Ухвала прийнята одноголосно. Навіть чл.-кор. АН УРСР Кирилюк Є.П. проголосував "за" з побажанням ходити по землі босими ногами. Як Тарас.

По пам'яті записав протокол Вченої ради Жулинський М.Г. в с. Ходорів 10 червня 1984 р. в присутності Г.Сивокоця, Олі Сивоадаменко, Галі Жулинської та господарів.

З книжки "Микола Жулинський. Справжнє"